راينر ماريا ريلكه

«كتاب الصُّوَر»

يليه

«قصائد جديدة»

(الآثار الشعريّة ـ الجزء الثاني)



ترجمها عن الألمانيّة وقدّم لها

كاظم جهاد

راينر ماريا ريلكه:

«كتاب الصُوَر» يليه «قصائد جديدة»

راينر ماريا ريلكه

«كتاب الصُّوَر»
يليه
«قصائد جديدة»

(الآثار الشعريّة ـ الجزء الثاني)

ترجمها عن الألمانيّة وقدّم لها

كاظم جهاد

وضع حواشيها ومهّد لها بدراسة

غيرالد شتيغ

الشاعر

www.books4all.net

منشورات الجمل

كلمة KALIMA

الطبعة الأولى ٢٠٠٩
كلمة: ص. ب ٢٣٨٠ أبو ظبي، أ ع م
هاتف ٢٦٣١٤٤٨٥ ٢ ٩٧١+ فاكس ٢٦٣١٤٤٦٢ ٢ ٩٧١+
منشورات الجمل، بغداد - بيروت ٢٠٠٩
تلفون وفاكس: ٦٦٨١١٨ - ٠١ - ٠٠٩٦١
ص.ب: ٥٤٣٨ - ١١٣ بيروت - لبنان

راينر ماريا ريلكه: «كتاب الصُّوَر» يليه «قصائد جديدة» - الآثار الشعريّة - الجزء الثاني
ترجمها عن الألمانيّة وقدّم لها: **كاظم جهاد**
وضع حواشيها ومهّد لها بدراسة: **غيرالد شتيغ**

Rainer Maria Rilke: **Die Gedichte - 2 -**
(Die zu Lebzeiten auf Deutsch veröffentlichten Gedichtbände)
Übersetzung und Einleitung von Kadhim Jihad Hassan
Notizen und Fußnoten nach Gerald Stieg adaptiert vom Übersetzer

Postfach 1127 - 71687 Freiberg a. N. Germany
www.al-kamel.de
E-Mail: info@al-kamel.de

تنويهات لا بدّ منها

هنا الجزء الثّاني من ترجمة المجموعات الشّعريّة الكاملة التي أصدرها بالألمانيّة الشّاعر النّمساويّ راينر ماريا ريلكه Rainer Maria Rilke (١٨٧٥ ـ ١٩٢٦) وأشرف على طبعها بنفسه.

وحرصاً منّا، أنا وناشرَي هذا العمل، على توزيع مجموعات الشّاعر هذه على ثلاثة أجزاء متقاربة في عدد الصفحات، عمدنا إلى إدراج القسم الأوّل من مجموعة «قصائد جديدة» في هذا الجزء والقسم الثّاني منها في الجزء الثّالث. إنّ الاستقلال التّام بين هذين القسمين، الذي يجعل منهما مجموعتين متمايزتين ومتكافلتين في الأوان ذاته، يجرّد هذا التّرتيب من أيّ تأثير سلبيّ على قراءتهما.

للإحاطة بالسّياق الذي ولدتْ فيه الأشعار المتضمَّنة في هذا الجزء وبمكانها من مجمل إبداع الشّاعر، ينبغي الرّجوع إلى الدراسة الموسَّعة التي وضعها غيرالد شتيغ Gerald Stieg لمجموعات ريلكه الشّعريّة، والتي تتصدّر الجزء الأوّل من هذا الدّيوان. على أنّ الحواشي المرفقة بهذا الجزء تساهم هي أيضاً في إحلال القصائد المترجَمة هنا في السّياق الكليّ لآثار الشّاعر.

كلّ الحواشي غير الموقّعة في هذا الكتاب هي لغيرالد شتيغ، آتية من نشرته لآثار ريلكه الشعريّة في سلسلة لا بلاياد La Pléiade الفرنسيّة، صغتُها أنا بالعربيّة، مكثِّفاً إيّاها تارةً وموضِّحاً إيّاها تارةً أخرى. وعندما أضع من عندي حاشية أو إضافة إلى حاشية، فإنّني أصرّح بذلك تمييزاً لإسهامة الشّارح عن عمل المترجم.

كاظم جهاد

كتاب الصُّوَر[1]

(١) نشرَ ريلكه «كتاب الصُّوَر» *Das Buch der Bilder* هذا في طبعة أولى في ١٩٠٢، ثمّ أدخل عليه تعديلات عديدة وأغناه بالكثير من القصائد الجديدة في طبعة ثانية رأت النّور في ١٩٠٦. لذا تقدّمه بعض نشرات عمله قبل «كتاب السّاعات» الصّادر في ١٩٠٥، وبعضها الآخر (أغلبها في الحقيقة) بعده، باعتبار أنّ الطّبعة الثانية من هذه المجموعة، التي ألغت الطّبعة الأولى، لم تصدر إلاّ في ١٩٠٦ مغتنيةً بقصائد مكتوبة بعد صدور «كتاب السّاعات». وقد اتّبعنا هنا الترتيب الأخير، بيد أنّه ينبغي التأكيد على ضرورة اعتبار «كتاب السّاعات» و«كتاب الصّوَر» عملَين متوازيَين. فمن المتحقّق منه أنّ ريلكه كان تارةً يكتب قصائد وجيزة موجّهة لـ «كتاب الصّوَر» وطوراً يعمل على إكمال السّلاسل الشعريّة الطّويلة الثلاث التي يتألّف منها «كتاب السّاعات» (المترجم).

القسم الأوّل من الكتاب الأوّل

ديباجة[1]

كائناً مَن تكنِ، اخرُجْ في المساء
أُخرُجْ من حُجرتكَ هذه التي تعرفُ فيها كلَّ شيء؛
منزلُكَ هو الأخيرُ قبلَ بدايةِ العراء،
كائناً مَن تكنْ.
بعينيكَ المُجهدَتينِ الطّامحتَين
إلى الانعتاقِ من تلَف العتَبة،
سَتُطِلعُ أنتَ بعناءٍ وبطءٍ شجرةً سوداء[2]
تغرسها أمامَ السّماء: نحيفةً ووحيدة.
وتكون صنعتَ العالمَ. ولسوفَ يكون كبيراً،
كَمُفردةٍ ما برحَتْ تيْنع في الصّمت.
وما إنْ تقبضُ إرادتك على معناها،
حتّى تنفصلُ عنها عيناكَ بِرفْقٍ...

(١) كتبها في برلين في ٢٤ شباط/ فبراير ١٩٠٠.
(٢) صورة الشجرة هذه يمكن تقريبها من مديح الخلق الشعريّ في السّونيتة الأولى من «سونيتات أورفيوس» (أنظرْهما في آخِر الدّيوان).

مشهَد نيسانيّ[1]

من جديدٍ يتضوّعُ الغاب.
والحدآتُ إذْ تطيرُ تحملُ معَها
هذه السّماءَ البالغة الثّقلِ على أذرعنا؛
ما برحَ فراغُ النهار يتخلّل الغصون، ـ
لكنْ في أعقابِ أصائلَ طويلةٍ ماطرة،
تُقبل السّاعاتُ الناشئةُ وقد أكسبتْها أشعّةُ الشّمس
طلاوةً ذهبيّة؛ نوافذُ مجروحة
أثناءَ هروبها ترتطمُ
بواجهاتِ المنازلِ النائية،
وترفرفُ بأجنحةٍ تنطقُ بالخوف.

ثمّ يسودُ السّكونُ. المطرُ نفسُه ينهمرُ برقّة
على لمعانِ الأحجار الجانحِ إلى الظّلمةِ بهدوء.
وجميعُ ضروبِ الصّخبِ تحني هاماتها وتدلف
إلى جوفِ البراعمِ الألقةِ لنبْتاتٍ فتيّة.

(١) كتبها في برلين في ٦ نيسان/ أبريل ١٩٠٠. وترتيب الأبيات في وسط الصّفحة هو من عند الشّاعر، وكان سبقه إلى العمل به الشاعر آرنو هولتس Arno Holz (١٨٦٣ ـ ١٩٢٩). و«نيسانيّ» نسبة إلى شهر نيسان/ أبريل بالطّبع.

إلى هانس توما[1]

قصيدتان في عيد ميلاده الستّين

١ ـ ليلة مقمرة

يا ليلَ جنوبِ ألمانيا، يا مَن تنتشرُ تحتَ أشعّةِ البدر،
بَدرٍ هوَ برقّةِ مجموعةِ أساطير،
ساعاتٌ كثيرةٌ تسقط بكاملِ ثقلِها من البُرج
في قلبِ أعماقكَ، كما في البحر.
ثمّ تعلو وشوشةٌ، وصراخٌ يتردّدُ في كلِّ صوب،
وطوالَ هنيهةٍ ينبسطُ الصّمتُ كَصحراء؛
ثمّ تستيقظُ كمنجةٌ (لا أحدَ يدري من أينَ أتتْ)
وتقول خفيضاً تماماً:
«فتاةٌ شقراء. . . »

(١) كتبها في برلين في ١٤ تمّوز/ يوليو ١٨٩٩ . أمّا هانس توما Hans Thoma (١٨٣٩ ـ ١٩٢٤) فهو رسّام كان يحظى بشهرة واسعة، وضع ريلكه ثلاث قصائد مستوحاة من لوحاته نُشرت في كتاب جماعيّ في تقريظ الفنّان، هنا اثنتان منها، والثالثة أسقطها ريلكه من «كتاب الصّوَر» وكانت تحمل عنوان «نُضْج Reife» . القصيدة الأولى هنا مستوحاة من لوحة توما المعنوَنة «عازف الكمنجة في ضوء القمر» والثانية من لوحته «نزهة متوحّدة على ظهر جواد».

٢ ـ فارس

مُزنَّراً بالفولاذِ الأسوَدِ، ممتطياً جوادَه،
يخبّ الفارسُ نحوَ صخبِ العالَم.

في الخارج كلُّ شيءٍ: الوادي والنّهار،
والصّاحبُ والعدوُّ، وفي الصّالةِ المأدُبة،
وشهرُ نوّارَ والآنسةُ والكأسُ المقدّسةُ[١] والغاب
واللّهُ الذي وقفَ ألفَ مرّةٍ يتربّص
في كلِّ المسالكِ المحيطة.

لكنْ في درعِ الفارس، في ثناياه،
ووراءَ أكثر مفاصلهِ عتمة،
يختبئ الموتُ قائلاً في نفسه دون انقطاع:
«ـ متى يا ترى يثبُ السّيف،
فوقَ هذا السّياجِ الفولاذيّ،
السّيفُ الغريبُ، المُحرِّر
الذي سيأتي ليُخرجَني من هذا المخبأ

(١) «الكأس المقدّسة»، وتُدعى أيضاً «الغرال Graal المقدّس»، كأس أسطوريّة يشغل البحث عنها جزءً من أسطورة الملك آرتور الغاليّة (فرنسا القديمة) يهبّ أبطالها للبحث عن هذه الكأس التي يسود الاعتقاد بأنّها تلقّت دم السيّد المسيح أو بأنّ المسيح وتلامذته استخدموها في العشاء الأخير المعروف بالعشاء السّرّيّ. وإلى الأسطورة، شكّلت هذه الكأس موضوع معالجات أدبيّة وفنيّة عديدة. ويُلاحظ الجوّ القروسطيّ الذي يخلعه ريلكه على هذه القصيدة تماشياً مع طبيعة اللوحة التي هي مصدر إلهامه (أنظر الحاشية السابقة).

حيثُ أُمضي النّهاراتِ محنيَّ الظَّهر،
يُخرجَني فأقدرَ أخيراً أن أتمطّط،
وألعب
وأرفعَ عقيرتي بالغناء».

كآبة فتاة[1]

فارسٌ فتىً استولى على فكري
كَقولٍ قديمٍ مأثور.

جاءَ، مثلما تُقبل في الرّوضِ أحياناً
عاصفةٌ كبرى وتلفّكِ من كلٍّ جهة.
وَرحلَ، كما تتركُكِ في أحيانٍ كثيرة
بَرَكةُ الأجراسِ الكبرى
في وسَط صلاتكِ وحيدة...
فتودّين أن تصرخي في قلبِ السكون
ولا تفعلين سوى أن تبكي بلا صخب
في طيّاتِ شالكِ النديّ.

فارسٌ فتىً استولى على فكري
ومدجَّجاً بسلاحهِ مضى بعيداً.

(١) كتبها في برلين في ١٨ تمّوز/ يوليو ١٨٩٩، مستوحياً على الأرجح بعض لوحات فوغلر Vogeler، أحد رسّامي القرية الألمانيّة فوربسفيده Worpswede التي أقام فيها ريلكه في شبابه لفترة مع فريق من الفنّانين التشكيليّين. وكان الرسّام المذكور مولعاً برسمِ فتاة وجواد.

كم كانت ابتسامته مرهفةً وعذبة:
كَثريّا العاج القديمة،
كالحنينِ إلى الوطنِ، كثلجٍ ينهمرُ في يومِ الميلاد
على قريةٍ مظلمةٍ، أو كَقطعةِ فيروز
محاطةٍ بلآليءَ نقيّة،
ومثْلَ شعاع قمرٍ يسقط
على كتابٍ نُحبّه.

عن الصّبايا[1]

- ١ -

الأُخرياتُ سوفَ تطولُ عليهنّ الطّريق
صوبَ الشّعراء المُظلِمين؛
بلا انقطاعٍ سيَستفهْمنَ من العابرين
إنْ كانَوا أَبصروا أحدَهم يغنّي
أو يداعبُ بأصابعهِ الأوتار.
وحدهنَّ الصّبايا لا يَسألن
عن الجسر المُفضي إلى الصُّوَر؛
يرسمنَ فحسبُ ابتسامةً وهنّ أكثرُ ائتلاقاً
من أنهارِ لؤلؤٍ تنسكبُ في كؤوسِ فضّة.

كلُّ واحدٍ من أبوابِ حياتهنّ يفضي

---

(١) كتبها في فوربسفيده Worpswede. وضع القسم الأوّل منها في ٢٩ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٠ والقسم الثاني في ٩ و١٠ تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩٠٠. وقد صغنا العنوان على الجمع لأنّ المقصود هنا عامّة الفتيات، حتّى إذا كان الشّاعر يفكّر لدى كتابة هذه القصيدة بفتاتين من بين مجموعة الفنّانين المذكورة، هما النحّاتة كلارا فيستهوف (زوجته القادمة) وصديقتها الرسّامة باولا بيكر Paula Becker (التي سيكتب هو مرثيّتها في ١٩٠٧؛ أنظر «جناز» في مكان أبعد في الدّيوان). رغم زواجه اللاّحق، يعبّر ريلكه هنا عن عدم تلاؤم العلاقة العشقيّة والإبداع الفنيّ، وهو موضوع سيعود إلى طرْقه في «الجنّاز» المشار إليه. وفي أغلب علاقاته مع النساء سيكون الشّاعر حاضراً وغائباً في آنٍ معاً.

إلى شاعِرٍ
وإلى العالَم.

ـ ٢ ـ

سَيكونُ شعراءَ مَن يتعلّمون
منكنَّ يا صبايا أن **يقولوا** ما **تكنَّ** في عزلتكنّ؛
منكنّ يتعلّمون كيفَ تعشْنَ نائيات
مثلما تكتسبُ المساءاتُ من كبارِ النّجوم
عادةَ الأبديّة.

ينبغي ألاّ تهبَ إحداكنَّ نفسَها للشّاعر أبداً،
مهما اشتهتْ عيناه المرأة؛
أنتنَّ في خاطرهِ صبايا:
والمشاعرُ النّابضةُ في معاصمكنّ
سوفَ تتحطّمُ تحتَ ثِقَلِ الدّيباج.

أترُكْنَه وحيداً في جُنَينته
حيثُ استقبلَكنَّ كَنساءٍ خالدات،
في دروبِ نزْهته اليوميّة،
قربَ مصاطبَ تَرتقبُ في الظّلام،
أو في حُجرته حيثُ تتدلّى من محْملها قيثارتُه.

إذهبنَ! . . . الظّلامُ يزحفُ. وحواسُّ الشّاعر
ما عادتْ تبحثُ عن أصواتكنّ ولا عن هيئاتكنّ.
الطّرُق يحبّها هوَ طويلةً وخالية،
بدونِ هالةِ النّورِ تلكَ تحتَ عتمةِ أشجارِ الزّان،
كما يحبّ حُجرتَه ساكنةً تماماً.
. . . وهوَ يسمعُ أصواتكنّ تختلطُ في البعيد
بأصواتِ رجالٍ يتفاداهم في تَعبِهِ
فتأسى ذاكرته الطيّبةُ إذْ يُفكّر
بأنَّ الجميعَ يرونكنّ.

نشيد التّمثال[1]

مَن يَمحضُني محبّةً كافية
بحيثُ يَزهدُ بحياتهِ الغاليةِ عليه؟
لِيَغرقْ أحدٌ من أجلي في البحر
وسأتحرّرُ من الحجر[2]، ويكون لي مَعاد
إلى الحياة، إلى الحياة.

ألا كم أهفو إلى صخبِ الدّم؛
باهظٌ هو سكونُ الحجَر.
بالحياةِ أحلمُ؛ طيّبةٌ هيَ الحياة.
أوَ لن تكون لأحدٍ شجاعةٌ كافية
لإيقاظي؟

لكن إنْ عدتُ إلى الحياة يوماً
فمَن ذا يَهبُني أغلى ذهَبِه؟ ـ
- - - - - - - - - - - - - - -

(١) كتبها ببرلين في ١٨ تشرين الثاني/نوفمبر ١٨٩٩. وثمّة ارتباط واضح بين كلام تمثال المرأة هذا وأجواء «الأميرة البيضاء»، مسرحيّة مبكّرة للشّاعر موضوعها هو التّالي: طيلة اثنتي عشر عاماً من زواج شكليّ، تنتظر الأميرة عاشقها الذي ينبغي أن يأتي من جهة البحر.
(٢) قد يشير تمثال الحجر هذا إلى لو أندرياس ـ سالومي وقد «أعادها» الشّاعر إلى الحياة.

آنئذٍ سأبكي
وحيدةً، من أجلِ حجَري سأبكي.
ما نفعُ دمي إنْ كان يعْتقُ كالخَمْر؟
لن يقدرَ صراخُه أن يُرجعَ لي من قاعِ البحر
ذلكَ الذي أحبّني أكثرَ من أيٍّ أحدٍ سواه.

الجنون[1]

دائماً هذه الفكرة الثّابتةُ: أنا... أنا...
فَمنْ تكونينَ يا مريَم؟
ـ ملِكةً! أنا ملكة!
فلتَجثُ على ركبتيكَ أمامي، على ركبتَيك!

ودائماً البكاءُ: أنا كنتُ... أنا كنتُ...
فَمَن كنتِ يا ترى يا مريَم؟
ـ طفلةَ لا أحدٍ، وكنتُ أكثرَ فقراً
ممّا يمكنني أن أقول.

وهذه الطّفلةُ نفسُها صارتْ
أميرةً يجثو أمامها الجميع؟
ـ لأنَّ كلّ شيءٍ لا يعودُ نفسَه
عندَما لا نراه بعينَي متسوِّل.

---

(١) كتبها في برلين في ٢٤ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٨٩٩. وهذه القصيدة أيضاً ترتبط ارتباطاً واضحاً بأجواء مسرحيّة ريلكه الشعريّة «الأميرة البيضاء»، وخصوصاً بأحد أبياتها، هذا الذي يتحدّث عن: «أطفال يصيرون ملوكاً».

هكذا جعلتْكِ الأشياءُ تكبرين
دونَ أن تقدري أن تقولي متى حدثَ ذلك؟
ـ ذاتَ ليلةٍ، ذاتَ ليلةٍ، في مدى ليلةٍ **واحدة**
خاطبوني بنبرةٍ مغايرة.
فخرجتُ إلى الزّقاقِ ورأيتُه
شبْهَ ممتلئٍ بالأوتار؛
فأصبحتْ مريمُ أغنيةً، أصبحتْ أغنية...
وطفِقتْ ترقصُ من طرَفٍ إلى آخر.
وهربَ النّاسُ وكانوا من الخوف
فكأنّهم التصقوا بالحيطان، ـ
فَوحدَها **ملكةٌ** تقدر
أن ترقصَ في الأزقّةِ: أن ترقص!...

العاشقة[1]

أجَلْ، إنّني إليكِ أصبو. أنزلق،
من يديَّ أسيلُ، وأضيع
بلا رجاءٍ في أن أتمكنَ من الردِّ يوماً
على ما يأتي إليَّ، منبثقاً منكِ،
صارماً ومتصلّباً ولا يَلين.

. . . كم كنتُ في ذلك العهدِ متّحِدةً وذاتي،
لا شيء كان يجتذبُني، لا شيءَ كان يفضحُني،
وبالغَ الشَّبَهِ بِسكونِ الحجارة
التي يمرُّ فوقَها خريرُ الجدولِ، كانَ صمتي.

لكنِ الآنَ، في أسابيعِ الرّبيعِ هذه،
فصَلني ببُطءٍ شيءٌ ما
عن هذه السّنةِ الملأى بظلُماتٍ لا أُدركُها.

---

(١) كتبها بين ١٩٠٢ و١٩٠٦ وأضافها إلى طبعة ١٩٠٦. تبدو المتكلّمة موزّعة بين حنينَين، لا يمكن فهمهما إلاّ باعتبار أنّ الأوّل يجتذبها إلى محبّة مريم العذراء والثّاني إلى صبوَات جسدها. وسبقَ أن عالجَ الشّاعر مثل هذا الموضوع في سلسلة القصائد المعنوَنة «صلوات الصّبايا إلى مريَم» في مجموعة أشعار فتوّته المعنوَنة «من أجل الاحتفال بنفسي» (أنظرْها في بداية الدّيوان).

شيءٌ ما وضعَ حياتي الفقيرةَ السّاخنة
بينَ يدَي هذا الرّجُلِ الغفْل
الذي يجهلُ مَن كنتُ أنا أمسِ.

الخطيبة[1]

أدعُني يا حبيبي، عالياً أدعُني
لا تتركْ خطيبتكَ أمامَ نافذتها طويلاً.
تحتَ صفوفِ أشجارِ الدُّلْبِ الهرِمة،
لم يَعُدِ المساءُ يَسهر
وصفوفُ الأشجارِ أمسَتْ مهجورة.

وإذا لم تأتِ إلى المنزل المُداهَم باللّيل
لتحتضَنني بصوتِك،
فسَينبغي أن أهربَ من كفّيّ
وأسيل
في حدائق اللاّزوَرد المُعتم...

(١) هذه أوّل قصيدة كتبها ريلكه من «كتاب الصّوَر»، وما تزال معالجاتها شديدة القرب من مجموعتَي أشعار الشباب «من أجل الاحتفال بنفسي» و«من أجل الاحتفال بكِ».

الصّمت[1]

أسامعةٌ أنتِ يا حبيبتي؟، هوَ ذا أرفع عالياً يدَي!
أسامعةٌ أنتِ هذه الوشوشة؟...
أيّ إيماءة يمكن أن يرسمَها المتوحِّدون
دونَ أن ترصدَهم جمهرةُ أشياء؟
أسامعةٌ أنتِ يا حبيبتي؟ هوَ ذا أُغمضُ جفوني:
وشوشةٌ هو أيضاً ما يصلُ هكذا إليكِ.
أسامعةٌ أنتِ يا حبيبتي، ثانيةً أرفع عالياً يدَي...
... لكنْ لمَ لستِ هنا؟

إنّ أثرَ أدنى إيماءاتي
لَيظلُّ في حريرِ السّكونِ مرئيّاً؛
وأدنى ارتعاشٍ ينطبعُ بما لا يقبلُ المحو،
في ستار الأقاصي الممدود.
والنّجوم تعلو وتهبط
تحملُها أنفاسي.
وكما في عينِ الماء تصعدُ الرّوائحُ إلى شفتَيّ

(١) كتبها بين ١٩٠٠ و١٩٠١. ويبدو ريلكه في هذا التّمرين الشعريّ أكثر «تأثيراً» على الملائكة منه على الحبيبة.

وأنا أُميِّز قبضاتِ

ملائكةٍ نائين.

إلاّ أنتِ، أيتّها الوحيدةُ التي بِها أفكِّر،

لستُ لأراكِ.

الموسيقى[1]

ما الذي تعزفُ يا صبيُّ؟ كان ذلكَ خلالَ الحدائق
ما يُشبه وقعَ خطواتٍ، أوامرَ يُهمَس بها همساً.
ما الذي تعزف يا صبيُّ؟ هيَ ذي روحُك
أسيرةُ ناياتِ «سيرينْكس»[2].

كم تجتذبُها أنتَ؟ الأنغامُ كمثْلِ سِجْنٍ
تسْقمُ هيَ فيه وتموت شوقاً؛
حياتُكَ قويّةٌ، لكنَّ غناءكَ أقوى
عندما يسندُ إلى حنينِكَ آهاتِه. -

هبْها شيئاً من الصّمتِ؛ ولْتَعُدِ الرّوحُ بهدوء
إلى قلبِ ما هوَ هادرٌ ومتنوّع،
حيثُ عاشتْ هيَ وكبُرتْ في امتدادِ وحكمة،
قبلَ أن تأتي مُكرهةً لتنحبسَ في موسيقاكَ الخدِرة.

---

(١) كتبها في برلين في ٢٤ تمّوز/يوليو ١٨٩٩.

(٢) في الميثولوجيا اليونانيّة، هربت الحوريّة سيرينكس Syrinx من ملاحقات الإله بان Pan للحفاظ على بكارتها، فعبرتْ نهر لادون Ladon فحوّلتها حوريّاته إلى حقل من القصب صنعَ منه بان نايه الشهير، وسمّاه باسم «سيرينكس». هي قصيدة عن الشعر، تتنبّأ بمصاعب الحداثة القادمة. روح الشاعر هي هنا الحوريّة التي تعاني من الأسْر.

هيَ ذي تخْبطُ بجناحَين أوهى من ذي قبل:
لَسوفَ تُعيقُ طيرَانَها أيّها السّادرُ في الأحلام.
وكما لو نشرَ الغناءُ جناحَيها كالمنشار
فهما لن يقويا على حملها إلى ما وراء جدران بيتي
عندما إلى المُتَعِ سأدعوها.

الملائكة[1]

للجميعِ أفواهٌ متعَبة
وأرواحهم نورٌ بلا ضفاف.
وغالباً ما تجري في أحلامهم
رغبةٌ (ربّما في ارتكاب خطيئةٍ ما).

شبْهَ متشابهين،
يلزمون في جنائنِ اللّه الصّمت
كَفواصلَ لا تُحصى
في غنائه وفي قوّتِه.

لكنّهم عندَما يفْردونَ أجنحتَهم
يثيرون ريحاً تجعلكَ تفكّر
بأنّ اللّه بيديه،
يدَي النحّاتِ، العريضتَين،
يُوَرِّق السّفْرَ المظلمَ لبدايةِ الخليقة.

(١) كتبها في برلين في ٢٢ تمّوز/ يوليو ١٨٩٩. وهذه القصيدة إحدى البذور الأساسيّة لـ «مراثي دوينو».

الملاك الحارس[1]

أنتَ الطّائرُ الذي كان يغمرني بجناحَيه
عندَما كنتُ في اللّيل أستيقظ وأُنادي.
وحدهما ذراعايَ كانتا تناديانكَ لأنّ اسمَك
هوَ مثْلُ هاويةٍ عُمقها بقدرِ آلاف السّنوات.
أنتَ الظلمةُ التي كان النّعاسُ يقذفني فيها دونَ أن أتحرّك
وأنتَ بِذارُ كلِّ أحلامي -
أنتَ اللّوحةُ وأنا ذلكَ الإطار
الذي يُبرِزُكَ بكاملِ ائتلاقك.

كيف أسمّيكَ؟ أنظرْ شفتيَّ تنطبقان.
أنتَ بدايةٌ، تيّارٌ هائل،
وأنا كلمةُ «آمينَ» تُنطَق ببطءٍ ومخافة،
ولكنّها في الخشيةِ تُكمِلُ بهاءَك.

مراراً أخرجتَني من ذلك الخمولِ المظلم،

---

(١) كتبها في برلين في ٢٤ تمّوز/يوليو ١٨٩٩. هنا ننتقل من أسطورة «الملاك الحارس» الطفوليّة إلى أسطورة جديدة تمهّد لعوالم «مراثي دوينو»: الملاك مؤتمَن على آخِر أيّام الخلق، والشاعر يعدّ نفسه وريثاً له (أنظر تحليل تصّور ريلكه للملاك في تصدير الدّيوان).

عندما كان النّوم يبدو لي كمثْلِ قبرٍ،
وكمثْلِ ضياعٍ وهروب ـ
من غياهبِ القلبِ انتشلتَني
وأردتَ أن ترفعني فوقَ جميع البروج
كَراياتٍ قرمزيّةٍ وألوية.

أنتَ يا مَن تتكلّمُ عن الخَوارقِ باعتبارها معرفة،
وعن الكائناتِ كمَن يتكلّم عن ألحان،
وعن الأوراد بما هيَ أحداث
تتحقّق مشتعلةً في نظَراتك، ـ
متى أيُّها الطّوباويّ
تُسمّي ذلكَ الذي على جناحيكَ المفرودَين
تركَ يومُه السّابعُ الأخير
إلى الأبدِ دمغةً من النّور...
أوَ تأمرُني بأن أطرحَ السّؤال؟

الشّهيدتان[1]

شهيدةٌ هيَ. عندما بَترتِ الفأس
بضربةٍ ناشفةٍ واحدة،
شبابَها الوجيز،
فإنّ قلادةً حمراءَ رقيقة،
طوّقتْ عنُقَها، وكانت تلكَ هيَ حلْيتها الأولى،
قَبِلَتْها هيَ بابتسامةٍ غامضة،
ولم تحتملْها إلاّ على مضض.
وعندما تنام يكون على شقيقتها الصّغرى
(تلك التي ما برحتْ في مزاجها الطفوليّ تتزيّنُ بالجُرح
الذي أحدثَه الحجرُ في جبهتها)
أن تطوّقَ عنقَ شقيقتِها بذراعيها الناشفتين،
وغالباً ما تقول لها أختُها في الحُلم: «شُدّي بأقوى. بأقوى.»
وذلك ما يدفعُ الصّغيرةَ أحياناً
إلى أن تخفيَ جبينَها وصورةَ الحجر
في طيّاتِ ثوبها اللّيليِّ الهفهاف،

(١) كتبها في برلين في ٢٢ تمّوز/يوليو ١٨٩٩. «القلادة الحمراء الرّقيقة» التي «تطوّق عنق» الأخت الكبرى في البيت الرّابع تذكّر بـ«الثقبين الأحمرين» المرئيّين في «الجانب الأيمن» من جثّة الجنديّ في قصيدة «النّائم في الوادي» لآرتور رامبو Arthur Rimbaud، إلاّ أنّ الوجه المحوريّ ومجمل المجازات تذكّر بالأحرى بالتقليد الباروكيّ في الشّعر.

الذي يأتلقُ تحتَ أنفاسِ الأُخت،
والمنتفخِ مثْلَ شراعٍ تحرّكُه الرّيح.

إنّها السّاعةُ التي تصيران فيها قدّيستين،
هما، العذراءُ الصّامتةُ والطّفلةُ الشّاحبة القسَمات.

وها هُما كما قبلَ المأساة،
تنامانِ فقيرَتين بلا مَجد،
وروحاهما حريرٌ أبيض
وكلتاهما تختلجانِ بالحنينِ ذاته،
وتفزعانِ من مصيرهما البطوليّ هذا.

وإذا ما تصوّرتَ أنَّ هاتين الشّقيقتَين
تستيقظانِ يوماً مع انبلاجِ أشعّةِ الفجر،
وتشرعان بالجزْيِ عبرَ مَسالكِ القُرى
وعلى وجهَيهما الحلمُ ذاته،
فلن يُصعقَ لمرورهما أحد،
ولن ترتطمَ النّوافذ في أروقةِ البيوت،
ولن يتعالى للنّسوة أيّ همْس،
ولا للصّغار أيّ صراخ.
بل ستتقدّمان صامتَتين بثياب النّوم
(لن تبعث طيّاتها أيَّ بريق)؛
ستكونان غريبتَين لكنْ لن يستغربَ منهما أحد،
كَمنْ يذهبُ إلى الحفلِ بلا إكليل.

القدّيسة[1]

ظمئَ الشّعبُ، فانطلقتْ
هيَ الوحيدةُ التي لم تظمأْ وتوسّلتِ الحجارة
لكي تجودَ بالماء على شعبٍ بأكملِه.
لكنّ قضيبَ الصّفصاف[2] لم تصدِرْ عنه أيّةُ علامة،
وبدأ سيرُها الطّويل يفعمُها تعَباً،
فحَصرتْ تفكيرها في آلامِ شخصٍ واحد
(صبيٍّ عليلٍ كانتْ قد تبادلتْ وإيّاه ذاتَ مساء
نظراتٍ ملؤها المَخاوف.)
وإذا بقضيبِ الصّفصاف ينحني في يدها
كَدابّةٍ ظامئة،
ويَشرعُ بالازهرارِ فوقَ دمها
الذي كانَ يسيلُ تحتَها عميقاً ونابضاً.

---

(١) كتبها بباريس في الأوّل من تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٠٢. يستلهم الشّاعر جداريّات في «البانتيون» («مرقد العظماء» بباريس) تصوّر القدّيسة جنفييف Sainte Geneviève، التي اعتبرها الباريسيّون في القرن الخامس الميلاديّ القدّيسة الحارسة لمدينتهم، تصوّرها وهي تفجّر ينابيع ماء للباريسيّين العطاش كما فعل موسى لشعبه في الصّحراء. ويعالج ريلكه الموضوع نفسه في صفحات من روايته «دفاتر مالته...». هنا أيضاً يُفيِّد ريلكه من المعجزة المنسوبة للقدّيسة ليركّز على عمل الجسد والحواسّ.

(٢) المقصود هو قضيب من الصفصاف تجسّ به التربة بحثاً عن الماء.

طفولة[1]

مخاوفُ المدرسةِ وساعاتها الطّوال
تمضي في الانتظار وتقليبِ أشياءَ بالغةِ الإبهام.
أيّتها العزلةُ، يا تزجيةً للوقتِ ما أثقلَها!...
ثمّ يكون الخروجُ: فإذا بالشّوارع تأتلقُ وتصخَب
والنّوافير تتواثبُ في السّاحات
وفي الحدائقِ يصيرُ العالَمُ أكبرَ ممّا هو عليه بكثير ـ.
هذا كلّه يجتازه الصّغيرُ بثيابه الصّغيرة
مختلفاً عن كلّ مَن يمرّون أو مرّوا من قبل ـ
يا لفرادةِ تلكَ السّاعاتِ، يا لها تزجيةً للوقت!
يا للعزلة!

وأن ينظرَ إلى هذا كلّه مِن على بُعد:
رجالٍ ونسوةٍ، ورجالٍ، ثمَّ رجالٍ ونسوة

(١) كتبها بباريس أو في مودون، في شتاء ١٩٠٥ ـ ١٩٠٦. وهي من أشهر قصائد ريلكه، يعبّر فيها بتشخيص نادر عن هواجس طفولته وأفراحها. كان شائعاً أن تُلبِس بعض الأمّهات المحرومات من البنات أحد أبنائهنّ ملابس طفلة. وقد وصف الروائيّ النمساويّ إلياس كانيتي Elias Canetti كيف عاش هو أيضاً هذه التجربة. إلاّ أنّ ريلكه، الذي كانت أمّه تلزمه بارتداء ملابس شقيقته الرّاحلة في صغرها، صوفي Sophie، وكذلك بتقليد صوتها ليذكّرها بها، لم يحتمل ذلك وبقي يشعر بأنّ هذا التنكّر الإجباريّ قد صنعَ منه شخصاً آخر.

وصغارٍ مختلفينَ ملوَّنين؛
هنا كانَ منزلٌ، ومن حينٍ لآخرَ يمرُّ كلب،
والخوفُ والثّقةُ يتناوبان بلا صخب ـ:
يا له حِداداً بلا أسبابٍ، يا للحُلمِ، ويا للذّعر،
يا لذلكَ العُمقِ دونَما قرار.

ثمّ أنْ يلعبَ بالطّابةِ والسّلسلةِ والطَّوق،
في حديقةٍ تتلاشى بهدوء،
ثمّ أنْ يرتطمَ هنا وهناكَ بكبار،
إبّانَ وثبته المتوحّشةِ العمياء،
ثمّ أنْ يرجعَ في المساءِ صامتاً إلى منزله
بخطى صغيرةٍ ومسرعةٍ، تمسكُ به يدٌ قويّة ـ،
آه، ذلك كلّه الذي لا يكادُ هوَ يفهمه الآن،
يا لذلك القلق، يا لذلك العبء!

ثمّ أنْ يتسمّرَ ساعاتٍ إلى جانبِ البِرْكةِ الرّماديّة،
جاثياً على ركبتيه أمامَ قاربهِ الشّراعيِّ الصّغير؛
ينساه لأنّ قواربَ أخرى تعبرُ أمامَه
بأشرعةٍ مماثلةٍ أو بأشرعةٍ أجمَل،
ثمّ أنْ يستعيدَ بلا هوادةٍ ذلك الوجهَ الصّغيرَ الشّاحب
الذي يغرقُ ويعاودُ الصّعود من قاعِ الحوض ـ،
آه يا للطّفولةِ، يا لتلكَ الصّوَر التي تنزلق
إلى أين؟ إلى أين؟

مشهد من طفولة[1]

الفضاءُ كانَ مكتنزاً بالظُّلمة
وهناكَ جلسَ الصّغيرُ مختبئاً.
وعندما دخلتْ أمُّه كما في الأحلام،
اهتزَّ داخلَ الخزانةِ الصّامتةِ قدَحٌ.
أحسّتِ الأمُّ بأنّ فضاءَ الحجرةِ كان يفضحُ حضورَها،
فقبّلتْ صغيرَها قائلةً: «أأنتَ هنا؟»
ثمّ ألقى الإثنان نظَراتٍ تائقةً إلى البيانو
الذي طالما عزفتْ هيَ عليه في المساء
تلكَ الأغنيةَ التي أصبحَ الصّغيرُ أسيرَها بصورةٍ غريبة.

بقيَ الصبيُّ جامداً فيما عيناه تُحمْلِقان
إلى يدِها المنحنيةِ تحتَ الخاتم
والتي يحسب المرءُ أنّها تصارعُ الجليد
فيما تتقدّم على مَلامِسِ البيانو البِيض.

---

(١) كتبها في برلين في ٢١ آذار/ مارس ١٩٠٠. وهي تستوحي العوالم نفسها السّائدة في القصيدة السّابقة، وترينا كم بقي ريلكه أسيرَ أجواء طفولته. أنظر أيضاً المرثية الرّابعة من «مراثي دوينو».

الصّبيّ[1]

أحلمُ بأنْ أكونَ من سلالةِ أولئك
الذين يشقّون ظلمةَ اللّيلِ على ظهورِ دوابّهم الوحشيّة،
مع مشاعلَ تنتصب كَضفائر
تهتزّ في ريحِ طرادِهم العظيمة.
في طليعتهم أقفُ كما في قيدومِ سفينة،
مَديداً ومنتشراً كَراية،
مُظلماً ما عَدا خوذتي الذهبيّة،
اللهّابةِ البريقِ. وورائي يصطفّ
عشرةُ رجالٍ مظلمينَ مثلي يعتمرون
خُوَذاً متلوّنةً باستمرارٍ كَخُوذتي أنا،
فتارةً هيَ لامعةٌ كالزّجاج وطوراً كابيةٌ ألوانُها وعتيقة.
أحدُهم يفترعُ إلى جانبي الفضاء
بهديرِ بوقه الذي يتلألأ ويزعق،
والذي تجترحُ لنا أنفاسُه عزلةً سوداء
تخبّ فيها جيادُنا كما في حُلمٍ يَتسارَع:

(١) قد يكون الشاعر كتب هذه القصيدة بباريس في شتاء ١٩٠٢ ـ ١٩٠٣، وقد ظهرتْ في طبعة ١٩٠٦. وهي استعادة لموضوع «حامل الرّاية» الذي خصّه ريلكه بقصيدة نثر طويلة (أنظرها في مطلع الدّيوان) وبقي يشكّل أحد هواجسه الأساسيّة.

البيوتُ تسقطُ وراءنا راكعةً،
والأزقّةُ تلتوي كي تعترضَ مسيرتنا،
والسّاحاتُ تهربُ منّا: فنُخضِعُها،
وجيادُنا تزمجرُ مثْلَ مطرٍ مدرار.

المتناولون[1]

(باريس، أيّار/ مايو ١٩٠٣)

في ثيابٍ بيضٍ يسيرُ المُتناولون
في أعماقِ حدائقَ عاودتِ الاخضرار.
من أسارِ طفولاتهم أفلتوا،
وما سيأتي سيكون مختلفاً.

ما سيأتي؟ أوَ ليسَ هذا استهلالَ وقفة
في انتظارِ أنْ تدقَّ السّاعةُ القادمة؟
الحفلُ أدركَ ختامَه، والبيتُ تتعالى فيه ضوضاء،
وكئيباً ينصرمُ الأصيل...

في البدء كان الاستيقاظُ لارتداء الثّوب الأبيض،
تلاهُ سيرُ الموكبِ عبرَ الشّوارع،
وكنيسةٌ كالحرير في داخلها برودةٌ مُنعشة،
وشموعٌ طويلةٌ كالجادّات،

---

(١) «كتبها بباريس في أيّار/ مايو ١٩٠٣. المُتناوِل» هوَ مَن يقوم بتناول القربان في الكنيسة (ما يُدعى «المناوَلة»). واضحٌ أنّ ريلكه يصف هنا هو مناولة أولى، وما يهمّه منها هو طابعها الطقوسيّ التلقينيّ: الانتقال من نهاية الطّفولة إلى عالم الرّاشدين. في بدايات القرن العشرين، كانت الفتيات وحدهنّ يقمن بمناولتهنّ الأولى في ثيابٍ أو غفاراتٍ بيض، أمّا الفتيان فيرتدون «زيّ مناولة» مخصوصاً، ويحمل الواحد منهم على الذّراع شريطاً أبيض. ولذا فمن المحتمل أن يكون ريلكه وصفَ هنا موكب «متناولات» ثمّ استخدم صيغة جمع المذكّر بهدف التّعميم.

وأنوارٌ باذخةٌ كَمجوهرات
تتأمّلها أحداقٌ ملؤها احتفال.

خيَّمَ الصّمتُ عندَما تعالى الغناء:
وكَالغيوم ارتقى صوبَ القبّة،
وإذْ سقطَ من جديدٍ استحالَ نوراً،
وبأرقَّ من ماء الغيمِ هبطَ على الأطفال البِيض.
فكأنّ ريحاً تحرّكُ هالاتهم البيضاء
المؤتلقةِ أكثرَ في الطيّات،
كأنّها تُخفي أزهاراً:
أزهاراً وطيوراً وكواكبَ وشخوصاً
في واحدةٍ من قديمِ الأساطير.

في الخارجِ نهارٌ من خضرةٍ ولازوَرد،
يخترقَ مناطقَ الضّوءِ فيه ألقٌ أحمر.
وأطلقَتِ البِرْكةُ مُوَيجاتِها، وجاءت الرّيح
بأريجِ أزهارٍ تنمو في البعيد
هاتفةً باسمِ حدائقَ تنتشر خارجَ المدينة.

كأنّ الأشياء كلَّها نالتْ تيجاناً
ساطعةً تحتَ نورٍ للشّمسِ خفيفٍ بروعة،
كانتْ كلُّ واجهاتِ المنازلِ تهتزّ
معَ اصطفاقِ النّوافذِ وائتلاقاتِها البارِقة.

العشاء السّرّي[1]

كلُّهم مجتمعون، منصعقون،
حولَه، هوَ الذي كان ينغلقُ في ذاته مثْلَ حكيم،
وينتزع منهم نفسَه، هو مَنْ كان واحداً منهم،
كما من شاطئٍ يغادره في تلك اللّحظة مجرى أيّامِه الغريب.
العزلةُ القديمةُ عليهِ هبطتْ،
تلك التي هيّأتْه لرسالتهِ العميقة؛
من جديدٍ سيَجتازُ بستانَ الزّيتون،
ومن أمامه سيَهربُ جميعُ مَن أحبّوه.

كانَ قد دعاهم إلى المائدةِ الأخيرة،
وكما يتخلّى طائرٌ عن البذرةِ لدى سماعِ إطلاقةٍ ناريّة،
فهكذا جعلتْ كلماتُه أيديَهم
تتخلّى عن أرغفةِ الخبزِ[2] وتطيرُ كلّها إليه،

---

(١) كتبها بباريس في ١٩ حزيران/يونيو ١٩٠٣. لم يشاهد ريلكه جداريّة «العشاء السرّيّ» لليوناردو دافنشي إلاّ أثناء رحلته إلى ميلانو في ١٩٠٤، إلاّ أنّ صوَراً عديدة لها كانت منشورة، ولا شكّ في كون القصيدة تستوحي عمل دافنشي هذا.

(٢) عبارة السيّد المسيح لتلاميذه: «إنّ واحداً منكم سيُسلمني» («إنجيل متى»، ٢٦، ٢١؛ «إنجيل مرقس»، ١٤، ١٨؛ «إنجيل لوقا»، ٢٢، ٢١؛ و«إنجيل يوحنّا»، ١٣، ٢١)، ماثلة في جداريّة دافنشي السّابق ذكرها. وعزلة المسيح قبل الخيانة والصّلب تشكّل موضوع قصيدة أخرى لريلكه («بستان الزيتون»، «قصائد جديدة»، القسم الأول).

وترفرفُ قلقةً حولَ المائدة
باحثةً عن مخرجٍ، أمّا هوَ فعلى حينِ غرّة
ملأ الفضاءَ كلَّه، مثلَ ساعةِ الغَسَق.

القسم الثاني من الكتاب الأوّل

ديباجة[1]

من غورِ صبَواتنا غير المتناهية
تنبجسُ أفعالنا المحدودةُ كَنوافيرَ هشّة،
سرعانَ ما ينْسكبُ ماؤها بارتجاف.
لكنّ قوانا الفرِحة،
تلكَ التي تبقى خافيةً علينا،
إنّما تتجلّى في هذه الأدمُع الرّاقصة.

(١) كتبها في برلين في ٢٠ تمّوز/يوليو ١٨٩٩.

بمثابة تنويمة[1]

أريد أن أُنيمَ أحداً بغنائي،
أن أكون جالساً قربَه، ساهراً عليه،
أن أهدهدكِ وأن أبتعثَ بأغنيتي هذه الطّفلةَ التي هيَ فيكِ،
أن أرافقَكِ حيثما يهجركِ النّعاسُ ويختطفُكِ من جديد.
أريد أن أكونَ الوحيدَ بينَ سكّانِ المنزل
الذي يعرف أنّ الليلةَ كانَ يسودها البرد.
أريد أن أرصدَ ما يخرجُ من الغابِ ومن العالَم،
لينزوي في أعماقك.
السّاعاتُ تتنادى بدقّاتِها والنظّرات
تنفذ إلى أعماقِ الزّمان.
في الأسفلِ عابرٌ غريبٌ متأخّر،
يُفزِعُ كلباً غريباً هو أيضاً.
كلُّ شيءٍ في الخلفِ صامتٌ. وأنا أحدِّق
بكِ بِعينَينِ واسعتَين
تُمسِكانِ بكِ برفقٍ ثمّ تتخلّيان عنكِ
عندما يتحرّكُ في الظّلامِ شيءٌ ما.

(١) كتبها في برلين في ١٥ تشرين الثّاني/نوفمبر ١٩٠٠.

الكائنات أثناء اللّيل[1]

اللّيالي ما خُلقتْ للحشود.
اللّيلُ يفصلكَ عن جارِك،
فلا تجتزْه لملاقاته.
وإذا ما أضأتَ حجرتكَ في اللّيل
لترى الآخرينَ وجهاً لِوجه
فعليك أن تفكّرَ في مواجهةِ مَنْ سوفَ تكون.

بعنفٍ يشوّهُ الكائنات
الضّوءُ الذي يرْشحُ من أوجهها[2]،
وإذا ما اجتمعتْ هيَ في اللّيل
تَكشَّف لك عالَمٌ رجراجٌ،
ركامٌ لا نظامَ فيه.
على جباههم ألقٌ مصفرّ
كفيلٌ بِطردِ كلّ فكرة،
وفي أعينهم يشتعلُ النّبيذ،
وعلى أيديهم تبقى عالقةً

---

(١) كتبها في برلين في ٢٥ تشرين الثّاني/ نوفمبر ١٨٩٩.
(٢) هو النّور الاصطناعيّ، يرمز هنا إلى الطابع الاستلابيّ للعالَم الحديث.

الإيماءاتُ الثّقال

التي بِفضلها يتفاهمون،

وما فتئ كلٌّ منهم يقولُ: «أنا» و«أنا»

قاصداً أيّاً كان.

الجار[1]

يا كمنجةُ، أيّتها الغريبةُ، أتراكِ تلاحقينني؟
كم من مدُنٍ بعيدةٍ سيُخاطِب فيها
ليلُكِ المتوحّد ليليَ المتوحّد؟
هل العازفونَ مئاتٌ؟ أم هوَ دائماً العازفُ نفسه؟

أفي كلِّ المدنِ الكبيرة
أمثالُ هذه الكائناتِ التي لولاكِ
لكانتِ اختفتْ في قيعانِ الأنهار؟
ولمَ يلمسني هذا الشّيءُ في الصّميم دوماً؟

لمَ أنا أبداً جارُ أولئك الذين
تُجبِرُ مخاوفُهم المرءَ على الغناء
وعلى أن يردّدَ: إنّ الحياة
لأثقلُ من أثقَلِ الأشياء؟

(١) كتبها بباريس في ١٩٠٢ ـ ١٩٠٣، وظهرتْ في طبعة ١٩٠٦. كان لريلكه، على امتداد حياته المترحلّة، جيران عديدون لا يعرفهم. في رسالة إلى لو أندرياس ـ سالومي مكتوبة في ١٨ تموز/ يوليو ١٩٠٣ يتحدّث هو طويلاً عن هذا الموضوع. وفي روايته «دفاتر مالته لوريدس بريغه» يكرّس فقرة طويلة لوصف جارٍ له في بطرسبورغ كان يعزف على الكمنجة.

جسر «الكاروسيل»[1]

ذلك الضّريرُ الرّابضُ على الجسر،
الرّماديُّ السّحنةِ أشبهَ ما يكون بِصوى ممالكَ مجهولة،
قد لا يكون سوى ذلك الشّيء الثّابت
الذي تدور حوله تلاقياتُ النّجوم،
محوَرُ الكواكبِ المستقرّ.
ذلكَ أنّ كلّ ما حولَه ضَياعٌ وزوَغانٌ وبهرَجة.

هوَ العادل اللاّ يتزعزع
اللاّبثُ في تشابكِ الطّرُق،
المَدخلُ المُظلِم إلى الجحيم
في عيونِ أقوامٍ يأسرُها السّطْح.

---

(١) كتبها بباريس في ١٩٠٢ ـ ١٩٠٣ وظهرت في طبعة ١٩٠٦. جسر الكاروسيل (جسر لعبة الخيول الخشبيّة) Le pont du Carrousel هو أحد جسور باريس. والمفردة الأخيرة: carrousel تدلّ في الألمانيّة مَجازاً على حالة دوار. وهذا «الشيء das Ding» الذي يصفه الشّاعر على جسر «الكاروسيل» يجسّد تماماً المنعطف الجماليّ الذي شهده شعر ريلكه والذي يتمثّل في الانتقال إلى «القصيدة ـ الشيء Ding-Gedicht»، أي القصيدة التي تنجم عن رصد «موضوعيّ» للظواهر والأشياء. سوى أنّها «قصيدة معنى Sinn-Gedicht» أيضاً: فبفضل الشّاعر يصبح المتسوّل الأعمى على الجسر الباريسيّ هو المركز الحقيقيّ للعالَم. إنّه التجسيد الأصيل للإنسانيّة بمقابل الحياة المبهرَجة للمدينة الكبرى حوله. وهو هذا الذي «يرى في الظلام» ويُبصر الواقع كما هو: فالمدينة واقفة على شفا الهاوية وعند أبواب الجحيم. ونجد فكرة الكوكبة ومركزها (الفارغ غالباً) في دراسة ريلكه في نحت رودان (وعنوانها «رودان» Rodin)، وكذلك في قصائده الثلاث عن بوذا («قصائد جديدة»، القسمين الأول والثاني)، وثلاثتها مرتبطة بعالَم رودان أيضاً.

المتوحّد[1]

أنا مِثْلُ مسافرٍ قديم عبرَ بحارٍ مجهولة
يعيشُ بين مُقيمين أزليّين؛
على موائدهم نهاراتٌ مكتظّة،
وأنا ليس لي سوى الأقاصي الممتلئةِ صُوَراً.

وجهي يجتازه عالَم لعلّه
كالقمرِ غيرُ مسكون؛
همْ لا يَدَعون أيَّ شعورٍ وحدَه
وجميعُ كلماتِهم تبدو مأهولة.

الأشياء التي جلبتُ من أقصى العالَم
تبدو بإزاء أشيائهم غريبة -
في بلادها الأمّ الشّاسعةِ كانت هيَ حيوانات،
وهنا يُمسِكُ بها العارُ مقطوعةَ الأنفاس.

---

(١) كتبها في فياريجّو بإيطاليا في ٢ نيسان/ أبريل ١٩٠٣، قبل أن يشرع بكتابة «كتاب الفقر والموت»، النصّ الطّويل الثالث في «كتاب السّاعات»، بأيّام معدودة. بدأ ريلكه هنا يبتعد عن عالم فنّاني فوربسفيده. وهو يغمز في هذه القصيدة من «تبرجُز» هاينريش فوغلر Heinrich Vogeler، أحد رسّامي المجموعة.

الأشانتيّون[1]

(حديقة النّبات الغرائبيّ بباريس)

لا رؤيةَ هنا لأراضٍ مجهولة،
ولا من شعورٍ بأنّ نساءً سمراوات
ينبثقنَ راقصاتٍ من ثيابهنّ المنحسرة.

ما من من ألحانٍ غريبةٍ، وحشيّة،
ولا من أغانٍ تصعد من الدّم،
ولا من دمٍ يصرخ من أعماق المَهاوي.

ما من نساءٍ سُمرٍ مُخمليّاتِ الأجساد،
يتمطّطنَ في تعبهنّ الاستوائيّ،
ولا من عينٍ تبرقُ كَسِلاح.

(١) كتبَها في باريس في ١٩٠٢ ـ ١٩٠٣ بعد مشاهدة «معرض» أثنولوجيّ لقبيلة الأشانتيّين Aschanti المتحدّرة من إقليم يحمل الإسم نفسه في غانا. يهاجم الشاعر تحويل الأفارقة إلى لوحات بل إلى أشياء يتفرّج عليها الزّائرون، ويفضّل عليهم نبالة الحيوانات الوحشية في أقفاصها (أنظر قصيدة «الفهد»، «قصائد جديدة»، القسم الأول). فالشّاعر شديد الإحساس بمخاطر الإكزوتيكا (الغرائبيّة)، وبالأخصّ الاستعماريّة، على الشّعوب. والحديقة التي يختارها إطاراً للمشهد الموصوف هي «حديقة النبات الغرائبيّ» Jardin d'acclimatation التي تمتدّ على ١٩ هكتاراً غربيّ باريس.

بل هنا أفواهٌ فاغرةٌ للابتسام،
وتواطؤٌ عجيب
وخيلاءَ البِيض.

ما كان أعظمَ قلقي عندما كان عليَّ أن أنظر إلى ذلك!

أكثرُ وفاءً هي الحيوانات
التي تتمشّى وراءَ قضبانِ أقفاصِها
لا يعنيها صخبُ الأشياءِ الجديدةِ المجهولة،
العاجزةِ هيَ عن إدراكِها؛
بهدوءٍ، كَشعلةٍ ثابتة،
تحترقُ هيَ وفي ذاتها تغوص،
بلا اكتراثٍ باختبارِها الجديدِ هذا،
وحيدةً بِصحبةِ دمِها الشّاسع.

الأخير[1]

ليسَ لي من منزلٍ عائليّ.
ذلكَ لا لأنّني أضعتُه:
بل لأنّ أمّي ما إن ولدتْني حتّى
عهدتْ بي إلى العالَم الفسيح.
واقفاً في هذا العالَم أتقدّم
موغلاً في أعماقه أكثرَ فأكثر،
سعادتي كلّها وشقائي كلّه
أعيشُهما وحدي،
أنا الذي ورثتُ مع ذلك أشياءَ جمّة.
سلالتي ازدهرتْ في ثلاثة أفرُع،
وكان لها سبعةُ قصورٍ في الغابة،
ثمّ سئمتْ من شعارها[2]، وكانتْ
قد هرمتْ منذُ زمان؛ ـ
ما تركتْه لي وما أعتبرُه
إرثيَ القديمَ لا يملك وطناً.

(١) كتبها ببرلين في ١١ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٠.
(٢) هو شعار العائلات الإقطاعية والمنتمية إلى طبقة النّبلاء. موضوع الانتماء إلى سلالة نبيلة أساسيّ لدى ريلكه ويخترق عمله كلّه.

عليَّ أن أحملَه بين يدَيّ
ولصقَ قلبي حتّى مماتي.
ذلكَ أنَّ
ما أُودِعُه إلى العالَم
أبداً يسقط
كأنّني عهدتُ به
إلى موجة.

قَلَق[1]

فِي الغابةِ الذّاويةِ يتعالى نداءُ طائر،
قد يبدو في غيرِ معناه في هذه الغابة الذّاوية.
مع ذلك فنداءُ الطّائرِ المكتملُ هذا
يقيم في قلبِ اللّحظةِ التي خلقتْه
شاسعاً كَسَماءٍ تُدثِّرُ الغابةَ الذّاوية.
كلُّ شيءٍ يَلقى ببساطةٍ مكانَه في هذه الصّرخة:
البلادُ بكاملها تبدو هاجعةً فيها بلا صخب،
وقوّةُ الرّيحِ تبدو متكوِّرةً في داخلها،
واللحظةُ الرّاغبةُ في المواصلةِ والتي تقف
شاحبةً كأنّها تعرف
أشياءَ قاتلةً لكلٍّ واحد،
هذه اللّحظةُ هي أيضاً وُلِدَتْ من تلك الصّرخة

---

(١) كتبها في برلين قبل ٢١ تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩٠٠.

شكوى[1]

كم يبدو كلُّ شيء بعيداً،
مُنْقَضياً منذُ عهود.
إخالُ أنّ النّجمة
التي يأتيني ألقُها،
ميّتةٌ منذ آلاف السّنوات.
في القارب الذي مرَّ منذ وهلة
إخالُ أنّني سمعتُ
كلماتِ خوف.
في المنزل دقّتْ
ساعةُ جِدار...
لكنْ أيّ منزل؟...
أودّ أن أخرجَ من قلبي
لأسيرَ تحتَ هذه السّماء الكبيرة.
أودّ أن أنطقَ بصلاة.

---

(١) كتبها ببرلين في ٢١ تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩٠٠. وتستحضر هذه القصيدة مشاعر القلق والخوف التي سبقت القطيعة مع لو أندرياس - سالومي. (ملاحظة من المترجم: «الشكوى» و«المناحة» تدلّ عليهما في الألمانيّة كلمة واحدة هي die Klage. وقد ترجمتُ العنوان هنا إلى «شكوى» لأنّ «المناحة» تكون في العادة أكثر مأساويّة وتتوجّه إلى شخص ميّت، فهي مرثيّة مغنّاة. في مواضع أخرى أُترجم إلى «مناحة» عندما يبرّر السّياق ذلك وأُعلّل اختياري في موضعه.)

آنئذٍ ستكون بقيَتْ

على الأقلِّ واحدةٌ من تلك الأنجُم.

إخال أنّني في تلك اللحظة

سأعرفُ النّجمَ الأوحَد

الذي قُيِّض له البقاء،

والذي مثْلَ مدينةٍ ناصعةِ البياض،

ينتصب في طَرَفِ شعاعِه في كبدِ السّماء.

عزلة[1]

كالمطَرِ هي العزلة.
تصعدُ منَ البحر لملاقاةِ المَساءات؛
آتيةً من تخومِ سهولٍ منسيّة،
ترقى أسبابَ السّماءِ - منزِلِها،
ومِن علٍ تنهمرُ ثانيةً على المدينة.

كالمطرِ تهطلُ العزلةُ في أولى ساعاتِ الفجر،
عندما تنجذبُ إلى الصُّبحِ كلُّ الشّوارع،
وعندما ينفصلُ بحزنٍ وخَيبة
جسدانِ لم يلويا على شيء،
وعندما يكون شخصانِ يَكره أحدهما الآخر
مجبرَين على النّوم في السّرير ذاته.

آنئذٍ تذهبُ العزلةُ لتتبعَ مجرى الأنهار...

(١) كتبها بباريس في ٢١ سبتمبر ١٩٠٢. يجسّد المطر هنا حالة اليأس التي رافقت الشاعر أثناء إقامته بباريس، وهو سيتحوّل لاحقاً إلى «ضامن» لوحدة الحياة والموت الأورفيوسيّة.

نهارٌ خريفيّ[1]

سيّدي لقد حانَ الوقتُ. كان الصّيفُ عظيماً.
فلتُلقِ على عقاربِ السّاعةِ ظلَّك
وعلى الأريافِ فلتُطلِقْ رياحَك.

مُرْ آخِرَ الثّمارِ بأنْ تأتيَ مكتنزة؛
إمنحْها ليومينِ آخَرين شيئاً من حرارةِ الجنوب؛
أجبِرْها على اليُنوعِ واجعلْ
آخرَ قطرةِ عصيرِ تختمرُ في ناضجِ النّبيذ.

مَن كان الآنَ بلا منزلٍ فلن يشيّدَ منزلاً أبداً.
مَن كان الآنَ وحيداً فسيظلُّ كذلكَ طويلاً،
يقرأُ ويسهرُ ويدبّجُ رسائلَ طويلة،
ويهيمُ في مسالكِ الحدائقِ قلِقاً
عندَما تتحرّكُ أوراقُ الأشجار.

---

(١) كتبها بباريس في ٢١ سبتمبر ١٩٠٢ وظهرت في طبعة ١٩٠٦. وهي من أشهر قصائد ريلكه عند قرّائه الغربيّين. ومقطعها الثالث معارضة لقصيدة نيتشه «المَهجور» («Vereinsamt»)، ومطلعها هو التالي: «طيورُ الزّاغ ناعقةً تمضي/ إلى المدينةِ بطيرانها الصخّاب/ عمّا قريبٍ سينهمرُ الثّلج/ يا لبؤسِ مَنْ لم يعدْ لديه مأوى!».

ذكرى[1]

وتنتظرُ، تنتظرُ الشّيءَ الأوحَد
الذي سيضاعفُ حياتَك بلا انتهاء؛
تنتظرُ تلكَ القوّةَ، ذلكَ الحدثَ المُعجِز،
يقظةَ الصّخر،
وأعماقاً تلتفتُ إليك.

على الرّفوف تلتمعُ المجلّدات،
غسَقاً من أغلفةٍ سُمرٍ وذهبيّة؛
وأنتَ تفكّر ببلدانٍ عبرتَها[2]،
بِصُوَرٍ[3] وفساتينِ نساءٍ
تفقدهنّ هذه المرّةَ أيضاً.

فجأةً تُدركُ: كذلك كانتِ الأشياء.
فتنهضُ وهيَ ذي سنةٌ منقضيةٌ بكاملها
تنتصبُ أمامَك
بمَخاوفِها وصورتِها وصلواتِها.

---

(١) كتبها بين ١٩٠٢ و١٩٠٦ وظهرت في طبعة ١٩٠٦.
(٢) تلميح إلى رحلاته إلى إيطاليا وروسيا.
(٣) هي اللوحات التي كان ريلكه يشاهدها في المتاحف بدأب معروف، هو الذي شكّلت دراسة الفنّ وبخاصّةٍ عمل رودان إحدى مشاغله الكبرى.

نهاية الخريف[1]

منذُ فترةٍ أُراقب
كيفَ يتحوّلُ كلُّ شيء.
شيء ما ينهضُ ويُباشر عملَه،
ويجلب الموتَ والآلام.

من يوم إلى آخرَ لا تعود
هي نفسُها الحدائق؛
ومن هذه التي تصفرّ الآنَ إلى تلكَ التي هي من قبلُ صفراء
والتي تتعفّنُ ببطءٍ في هذه السّاعة،
كم كانَ طويلاً مسيري!

أنا اليومَ ضيفُ الحدائقِ المهجورة،
أُجيلُ في ممرّاتها نظراتي.
ومِن هنا حتّى أبعدِ البحار،
أكادُ أُبصر السّماءَ الثقيلةَ الواجمة
كمثْلِ علامةِ تَحريم.

---

(١) كتبها بين ١٩٠٢ و١٩٠٦ وظهرت في طبعة ١٩٠٦. ويرمز الخريف هنا إلى نضوب الإبداع. ولئن كان وصف السّماء الثقيلة والواجمة يذكّر بقصائد بودلير عن الخريف، فالقصيدة تمتاز بنزعة موضوعيّة في وصف لحظة انتقاليّة تعيشها الطبيعة، و«التحوّل الكبير» الذي يطرأ عليها موصوف باعتباره «شيئاً».

خريف[1]

الأوراقُ تسقط، تسقطُ وتبدو آتيةً من بعيد،
كأنَّ حدائقَ نائيةً تتجرّد من أوراقها في السّماء؛
إنّها تسقطُ راسمةً إشارةَ نفْي.

والأرض الثّقيلةُ تسقطُ أثناءَ اللّيل هيَ أيضاً،
ومن النّجومِ تهوي في قلبِ العزلة.

ونحنُ أيضاً نسقطُ. هذه اليدُ تسقط.
والأيدي الأخرى في كلٍّ منها هوَ السّقوط.

لكنْ ثمّةَ مَن يُمسكُ بيديهِ برفْقٍ لا انتهاءَ له
بالأشياءِ السّاقطةِ هذه كلِّها.

---

(١) كتبها بباريس في ١١ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٢ وظهرت في طبعة ١٩٠٦. وهذه القصيدة، وهي من قصائد ريلكه التي يُستشهَد بها بكثرة، مؤسّسة على حركة «السّقوط»، لا بمعناه في «الكتاب المقدّس» بل باعتباره حركة طبيعيّة صوب الموت. والإله في نهاية القصيدة بالغ الشّبَه بالنّاموس الطبيعيّ، المدعوّ في «كتاب الساعات» بـ «الناموس الأعذب».

في طرَف اللّيل[1]

حُجرتي والمدى الشّاسعُ هذا
الذي يحرسُ بقاعاً يُعرّش فوقَها اللّيل،
هما شيءٌ **واحدٌ**. أنا وترٌ يتفتّق
عن إرناناتٍ
مديدةٍ وصاخبة.

الأشياءُ أجسامُ كمَنْجات
تزخُر بظُلُماتٍ مُدوّية؛
هنا يندفعُ في الحُلمِ بكاءُ النّسوة،
وهنا تتململُ في غفوتها
ضغينةُ سلالاتٍ عديدة...
مهمّتي أنا
هيَ أن أصبحَ اهتزازاً فضيّاً:
آنئذٍ ينتعشُ تحتي كلُّ شيءٍ،
وما يهيمُ عبرَ الأشياء
يروحُ يصبو إلى النّور
الذي، مِن أغنيتي الرّاقصةِ التي تدور

---

(١) كتبها ببرلين في ١٢ كانون الثّاني/ يناير ١٩٠٠.

حولَها سماءٌ بكاملها،

خلالَ شقوقٍ ضيّقةٍ وممتلئةٍ رغبة،

في الهاوياتِ العتيقة،

بلا انتهاءٍ

يسقط[١]...

(١) تأخير الفعل إلى آخر العبارة الشعريّة هنا مقصود من لدن ريلكه للإيحاء بحركيّة المشهد الموصوف (المترجم).

صَلاة[1]

يا ليلُ، يا ليلاً صامتاً تمتزجُ فيه أشياء
بيضاءُ وحمراءُ ومُختلطة،
ألوانٌ شتّى ظُفِرَتْ
في ظلامٍ واحدٍ وسكونٍ واحد،
حبّذا لو جمعتَني بالمتنوّع
الذي تعرفُ أنتَ استمالتَه وتطويعَه.
أما برحتْ حواسّي تلعبُ والنّورَ بأكثرَ ممّا يلزَم؟
أوَ ما يزالُ وجهي بالَغ النّشاز
بينَ الأشياءِ حتّى لَيُزعِجُها؟
أنظرْ كفّيَّ هاتينِ: أليستا هاجعتَين
هنا مثْلَ أداةٍ أو شيء؟
والخاتمُ في يدي أليسَ يبدو
بالغَ التّواضع؟ أوَ ليسَ ينطرحُ النّور
على يدَيَّ بكاملِ ثقتِه؟ -
كأنّهما دربان مُضاءان
ومع ذلكَ مفترقانِ كما في قلبِ الظّلام...

---

(١) كتبها ببرلين في ١٣ كانون الأوّل/ ديسمبر ١٩٠٠. تشير هذه «الصّلاة» إلى البحث عن الموضوعيّة الفنيّة، بدلالة اليدين الموصوفتين فيها، وهما يدا نحّات، وبتخصيص أكثر يدَي كلارا فيستهوف، النّحاتة وتلميذة رودان التي ستصبح زوجة الشّاعر.

تقدُّم[1]

من جديدٍ هي ذي حياةُ أعماقي تزأرُ بأقوى من ذي قبل
كَنهرٍ باتَ يجري في قاعٍ أوسع.
صرتُ أكثرَ اقتراباً من الأشياء،
والصُّوَرُ غَدوتُ أتملاّها بإمعانٍ أكبر.
أحسُّ بي أقربَ إلى كلِّ ما هوَ غُفْلٌ،
وبخفقةِ جناحٍ تغادرُ حواسّي أشجارَ السّنديان
إلى سماءٍ تعصف بها الرّياح،
وفي نهارِ البِرَكِ المتشظّي،
تغوصُ مشاعري كما على ظهرِ سمَكة.

---

(١) كتبها في فوربسفيده في ٢٧ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٠. التقدّم بمعناه التقنيّ والتاريخيّ غريب على شعرية ريلكه، فهو إنّما يعبّر هنا عن سعادته لتقدّمه في فنّ «النظر» أو «المعاينة» الذي تعلّمه قربَ رسّامي فوربسفيده.

استشعار[1]

أنا مثْلُ رايةٍ يحاصرُها الأفقُ الشّاسع.
أخمّنُ مجيءَ الرّياح، محكوماً عليَّ بتكبّدِها،
في حينِ لا يتحرّكُ بَعدُ في الأسفلِ أيُّ شيء:
لا أبوابَ تصطفقُ، والمداخنُ كلُّها يلفُّها السّكون،
لا نوافذَ تهتزّ، وثقيلٌ هوَ الغبار.

لكنّي أعلمُ أنّ العواصفَ دانيةٌ، وبِمثْلِ هياجِ البحر
أنتشرُ وفي داخلي أغوص،
ثمَّ أندفع ووحيداً ألفيني
في قلبِ العاصفةِ العظيمة.

(١) كتبها بين ١٩٠٢ و١٩٠٦، على الأرجح في السّويد في خريف ١٩٠٤، وظهرتْ في طبعة ١٩٠٦.

عاصفة[1]

عندما تشرعُ غيومٌ تلفحها العواصف
بالانتشار:
ـ سماءُ مائةِ يومٍ متجمِّعة
فوقَ نهارٍ واحد:

فمن بعيدٍ أُحسّ بك يا «هيتمان»[2]
(أنتَ يا مَن كنتَ تودّ
أن تقود فصيلكَ القوقازيّ
صوبَ أكبرِ الأسياد).
وقفا عنقكَ المعروض أفقيّاً
أُحسّ بهِ أيضاً يا مازيبا.

---

(١) كتبها على الأرجح في السّويد في خريف ١٩٠٤، وظهرتْ في طبعة ١٩٠٦.

(٢) كتبَها هكذا (Hetman)، والمفردة تعني «قائد الجيش» في بلاد القوقاز، ويرجّح فقهاء اللّغة أنّها آتية من الألمانيّة القديمة Hauptmann التي تفيد المعنى نفسه. وبهذا النّداء يخاطب ريلكه إيفان ستيبانوفيتش مازيبا Ivan Stépanovitch Mazepa (١٦٤٤ ـ ١٧٠٩)، وهو قائد قوقازيّ تخلّى أثناء «حرب الشّمال الكبرى» عن القيصر بطرس الكبير لصالح شارل الثاني عشر الذي وعده بإنشاء دولة أوكرانيّة. وقد لقي هذا القائد الشّهير عقوبته على خيانة زوجيّة بأنْ شُدّ على ظهر جواد انطلق به في المفازة. صورة الرّحلة الفروسيّة المقلوبة هذه، على وحشيّتها، يرمز بها ريلكه إلى النّظرة الشعريّة التي تغيّر منظورات الحياة اليوميّة وتقلب وجود الشّاعر رأساً على عقب.

وأكون أنا أيضاً مشدوداً إلى العَدْوِ الهائج
لِظَهْرِ جوادٍ يتطايرُ منه الشّرَر.
وتكون الأشياء كلُّها تلاشتْ
وما عدتُ أميّزُ سوى السّماء:

تحتَها أستلقي مغموراً
بالظّلام تارةً وبالنّور طوراً،
كَالسّهول.
عينايَ مفتوحتان كَبِرْكتين،
وفيهما ينطلِق
الطّيرانُ ذاتُه.

مساء في «شكانيه»[1]

المُنتَزَهُ عالٍ. يكاد يكون بيتاً
أخرجُ من ظلامهِ لأندفعَ
في السّهلِ والمساءِ. أندفع في الرّيح،
الريّح نفسها التي تُحسُّ بها الغيومُ أيضاً،
والأنهارُ الألِقةُ وطواحينُ الهواء تلك
التي تواصلُ الطّحنَ ببطءٍ في أطرافِ السّماء.
الآنَ أنا أيضاً في يدِها شيء،
أصغرُ شيءٍ تحتَ كلِّ هذه السّماءِ ـ ألا انظرْ:

أهذهِ سماءٌ حقّاً؟
زرقةٌ بهيجةٌ تُشعشِع
تتزاحمُ فيها غيومٌ تزداد نقاءً دون انقطاع،
في الأسفلِ: كلّ درَجاتِ الأبيضِ، وفي الأعلى
ذلك الرّماديُّ المرهَفُ الكثيف،
غليانٌ كأنّما في خلفيّةٍ من الأرجوان،

(١) كتبها في يونسيريد Jonsered، قرب غوتبورغ Göteborg في السّويد، حوالى الأوّل من تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٤. عنوَنَ القصّيدة في البداية: «مساء في شونين» (Abend in Schonen)، ثمّ وضع في العنوان اسم المنطقة المعنيّة منطوقاً بالسويدّية: «شكانيه» (Abend in Skane) (وهو إقليم في جنوب السّويد).

وهذا كلُّه تتوّجه الأشعّةُ الهادئة
لشمسٍ جانحةٍ إلى المغيب.

يا له هيكلاً عجيباً
ينتعشُ بذاته ويستندُ إلى ذاته،
ناحتاً صُوَراً لِثنايا وأجنحةٍ ضخمة،
وجبالٍ عاليةٍ تعترضُ أُولى النّجوم،
وعلى حين غرّةٍ تنتصبُ بوّابةٌ على مسافة
ربّما كانت الطّيورُ وحدَها تعرفها...

مساء[1]

ببطءٍ يُغيّر المساء مَباذِلَه
التي يخلعها عليه صفُّ أشجارٍ هرِمة؛
تنظرُ فتتخلّى عنكَ المَناظر،
بعضُها يصعدُ إلى السّماء وبضعُها الآخرُ يهبط؛

تتركُكَ، أنتَ الذي لا تعودُ إلى أيٍّ منها،
أقلَّ ظلاماً من المنزلِ الصّامتِ ذاك،
وأقلَّ وثوقاً بالأبديّةِ المنشودة
من الأنجمِ التي تولدُ كلَّ مساءٍ وفي السّماءِ تَرقى -

وتتركُ لكَ في تعقيداتِها غير المتناهية
حياتَكَ التي تكبرُ وتنضجُ في الخوف،
والتي تكون تارةً قصيرةَ المدى وطوراً منفتحة،
وتبعاً لذاكَ تصيرُ فيكَ تارةً حجارةً وطوراً كوكبةً من النّجوم.

(١) كتبها على وجه الاحتمال في السّويد في ١٩٠٤، وظهرت في طبعة ١٩٠٦.

السّاعة الحرِجة[1]

مَن كانَ في هذه السّاعةِ يبكي في مكانٍ ما من العالَم،
بلا سببٍ يبكي في العالَم،
فهوَ عليَّ يبكي.

مَن كانَ في هذه السّاعة يضحكُ في مكانٍ ما من اللّيل[2]،
بلا سببٍ يضحك في الليل،
فهوَ يَضحكُ منّي.

مَن كانَ في هذه السّاعة يمشي في مكانٍ ما من العالَم،
بلا سببٍ يمشي في العالَم،
فهوَ صوبيَ يمشي.

مَن كانَ في هذه السّاعة يموت في مكانٍ ما من العالَم،
بلا سببٍ يموت في العالَم،
فعيناهُ بي تحدّقان.

---

(١) كتبها ببرلين في منتصف تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩٠٠.

(٢) رفض ريلكه بصورة جازمة في ١٩٢٤ أن يستجيب إلى طلب للودفيغ هاردت Ludwig Hardt، وهو أحد أكبر مُلقي الشّعر الألمان في المَسارح يومذاك، بتغيير كلمة «اللّيل» die Nacht هذه إلى «العالَم die Welt». وعلّل ريلكه رفضه بكون «أنا» القصيدة تتكلّم في اللّيل، وهذه «المَوقَعة في الزّمن» هي في نظره أهمّ من التكرار الفنيّ والانسجام الصوتيّ الذي يبحث عنه الفنّان المذكور.

مقطوعَتان[1]

أحدُهم[2] يُمسكُ بالجميعِ بيدَيه،
وبالأصابع يُغربلهم كَمَن يغربلُ الرّمل،
ويصطفي أجملَ المَلكات،
ويجعلهنَّ يُنحْتنَ في أبيضِ الرّخام،
هاجعاتٍ بجمودٍ في تناغمِ أثوابهنّ؛
ويُنيمُ الملوكَ إلى جانبِ زوجاتهم،
منحوتينَ في قطعةِ الرّخامِ ذاتِها وإيّاهنّ.

أحدُهم يُمسكُ بالجميعِ بيدَيه،
كَمُدى سيّئةٍ تنكسر.
أحدٌ غيرُ غريبٍ، بل يسكنُ دمَنا نفسَه،
حياتَنا التي تنبض ثمّ تكفّ عن النّبض.
لا أقدر أن أؤمن بأنّه يفتقرُ إلى العَدل،
معَ أنّي أسمع كثيراً من السّوءِ يُقال عنه.

---

(١) كتبها بين ١٩٠٠ و١٩٠٢.

(٢) تشير هذه المفردة إلى الموت، وهو في الألمانيّة مذكّر (der Tod).

القسم الأوّل من الكتاب الثاني

ديباجة[1]

جُدْ بِجمالكَ بلا انقطاع،
بلا حسابٍ وبلا كلام.
تصمتُ أنتَ ويقولُ هوَ عنكَ إنّكَ كائن.
يأتي متّخذاً آلافَ المعاني،
وفي الختامِ يهبطُ على كلٍّ واحدٍ منّا.

(١) كتبها ببرلين في ١٤ تمّوز/ يوليو ١٨٩٩.

البشارة[1]

(كلمات الملاك)

لستِ أقربَ منّا إلى اللّه؛
نحن جميعاً بعيدونَ عنه.
لكنْ أيّةُ عجيبةٍ هيَ
بَرَكةُ يَديكِ!
لا تنضجُ يَدان مثلهما لدى امرأةٍ أخرى،
مع هذا الألَقِ الغامر في أطرافهما:
أنا النّدى وأنا النّور،
ولكنّكِ أنتِ الشّجرة.

متعَبٌ أنا الآنَ؛ طويلاً كانَ مسيري.
غفرانَكِ، نسيتُ ما هيَ البشارة
التي كان ذلكَ الجالسُ مَهيباً بِمباذلهِ الذهبيّة،
كأنّه يجلسُ في الشّمس،
يريدُ أن يزفّها إليكَ، أنتِ المنذورة لحدثٍ كهذا،
(فالفضاءُ قد بلبَلَني).
أنظري: أنا بدايةُ الإثمار،

---

(١) كتبها ببرلين في ٢١ تمّوز/يوليو ١٨٩٩.

ولكنّكِ أنتِ الشّجرة.

لقد فردتُ جَناحَيّ
وها أنا في فخامتي المفاجئةِ شديدُ الغرابة؛
بيتكِ الصّغير ينسابُ الآن
من أطرافِ عباءتي الواسعة.
مع ذلك فأنتِ أكثرُ عزلةً ممّا كنتِ عليه أبداً؛
لا تكادين ترمقينني بنظرة؛
أوَ لستُ نسمةَ ريحٍ في البستانِ بسيطة،
وأنتِ الشّجرة؟

جميعُ الملائكة مهمومون،
بعضُهم يبتعدُ عن البعض:
ذلكَ أنّه أبداً لم تُعرَفْ
رغبةٌ كهذه غامضةٌ وكبيرة.
شيء ما سيتحقّقُ عمّا قريب
تُدركين فحواه في أحلامك.
السّلامُ عليكِ[١]، إنَّ روحي تُبصر
أنّكِ متأهّبةٌ وتنضُجين.
أنتِ بوّابةٌ عريضةٌ وعالية

(١) هذه التحيّة المعروفة في الصّلوات المسيحيّة («السّلام عليك يا مريم») لا تلغي الدلالة الإيروسيّة والكونيّة التي يهبها ريلكه للزّواج القدسيّ (زواج الكائنات العلويّة أو المقدّسة، ما تنطبق عليه الصّيغة اليونانيّة المعروفة: hieros gamos) مطبّقاً هنا على المسيحيّة.

سَتنفتحُ عمّا قريب.
لغنائي أنتِ أذُنٌ نفيسة،
والآنَ أُحسّ بأنّ كلماتي قد تاهتْ فيكِ
كما في غابة.

هكذا جئتُ لأحقّقَ لكِ
ألفَ حلمٍ وحلماً من أحلامك.
اللّه نظرَ إليّ؛ باهرةً كانتْ نظراتُه...

لكنّكِ أنتِ الشّجرة.

المجوس الثّلاثة[1]

(خرافة)

في سالفِ الزّمانِ، عندما، في أقصى الصّحراء
انفتحتْ يدُ المولى
كَثمرةِ صيف
تُعلنِ عن نواتها،
حدثَ أمرٌ خارقٌ: فَمِن بعيد
تعارفَ وتبادلَ التحيّة
ثلاثةُ ملوكٍ وَنَجْم.

ثلاثةُ ملوكٍ من «أهلِ الدّرب»[2]،

---

(١) كتبها ببرلين في ٢٣ تموز/ يوليو ١٨٩٩. وتدلّ المفردة «Legende» بالألمانية على الأساطير الدينيّة وتمتزج بمعنى «خرافة»، من هنا فإنّ العنوان الثانويّ لوحده يشكّل علامة تهكّم أو طرافة. وفي الشّعر الألمانيّ تقليد خاصّ بالقصائد التي تتندّر على المجوس الثلاثة. (ملاحظة من المترجم: المجوس الثلاثة مذكورون في «إنجيل متّى» وحده (٢، ١١): «ولّما وُلِدَ يسوع في بيتَ لحم، في أيّام الملك هيرودُس، إذا مجوسٌ قدِموا أورَشليمَ من المشرق...». كانوا قد هداهم النّجم إلى موضع ولادة يسوع الوشيكة فجاؤوا حاملين له الهدايا. أمّا عددهم (ثلاثة) وصفتهم (ملوك) وأسماؤهم (وهي متعدّدة ولكنّ أشهرها هي: بالتازار وملْكيور وغاسبار)، فهذا كلّه ستضيفه معالجات لقصّة الإنجيل نشأت في الأوساط اللاّتينيّة ابتداءً من القرن السّادس الميلاديّ. وعلى أثر ذلك صار مَن يُسَمَّون في العربيّة «المجوس الثلاثة» يُدعَوْنَ في اللّغات الغربيّة «الملوك المجوس». وهذا كلّه يعيد ريلكه معالجته على طريقته.)

(٢) كتب ريلكه: Drei Könige von Unterwegs، محوّلاً المفردة المركّبة Unterwegs التي تعني «على=

والنجمُ المسمّى «في ـ كلِّ ـ مكان»[(١)]
شرعوا بالسّيرِ (ألا تأمّلْ!)،
إلى اليسار ملكٌ، وإلى اليمينِ ملكٌ آخر،
صوبَ مغارةٍ يفعمها السّلْم.

كم هديّةٍ حملوا
إلى مغارةِ بيت لحم![(٢)]
كان وقعُ خطاهمْ يُسمَع «على الدّائر».
ذلك الذي كان يمتطي جواداً أدهم
كان يتربّعُ على مُخملِ صهوتهِ بِثقة،
والذي إلى يمينه يمشي
كان مسربَلاً بالذّهب،
والثالثُ الذي إلى يساره
كان يحمل في طرفِ سلسلةٍ
شيئاً دائرياً وفضياً
يتراطمُ
ويرنّ،
وتنبعثُ منه سحابةٌ من الدّخانِ زرقاء[(٣)].
وإذْ رآهم النّجمُ المسمّى «كلّ مكان»

=الطّريق» أو «ماشياً في الدّرب» إلى اسم علَم لمكانٍ ارتأيتُ أن أصوغ معادله على هيأة «أهل الدّرب» (المترجم).

(١) هنا أيضاً يلعب ريلكه على الكلمة ويسمّي النجم: Überall، وهي في الألمانيّة ظرف يعني «في كلّ مكان» (المترجم).

(٢) كتب «إسطبل بيت لحم» مشيراً إلى المذود الذي ولد فيه المسيح؛ العربيّة تحيل بالأحرى إلى «مغارة بيت لحم» التي كان فيها المذود.

(٣) يصف مبْخرة.

فهوَ راحَ يُطلقُ ضحكاً عجيباً،
ثمّ سبقَهم إلى المغارة
وهناكَ قال لمريَم:

«ـ جئتكِ بحُجّاج،
آتينَ من أكثرَ من أرضٍ غريبة.
ثلاثة ملوكٍ ذوي سيادة،
محمّلينَ ذهباً وياقوتاً أصفر.
إنّهم غامضونَ وصامتونَ ووثنيّون
ـ لا ترتعبي! ـ
لكلٍّ منهم في موطنِه،
إثنتا عشرة ابنةً وما من ابنٍ واحد،
ولذا جاؤوا يسألونكِ ابنَكِ أنتِ،
ليكونَ لسمائهم اللاّزورديّةِ شمساً
ولعروشهم عزاء.
مع ذلكَ فلا تعتقدي
أنّ ابنكِ مقدَّرٌ له أن يصير
أميراً يرفلُ في البذخِ أو شيخاً للوثنيّين.
فكّري كم كانت طريقهم طويلة.
طويلاً ساروا كالرّعيان،
وفي تلكَ الأثناء سقطَ عرشُ كلٍّ منهم
ثمرةً ناضجةً وحدَه اللّه يعلمَ في أيّة أيدٍ
وفيما تمتلئُ آذانهم هنا

بأنفاسِ الثّور السّاخنةِ كَالرّيح الغربيّة،
قد يكونون صاروا الآنَ فقراء
وتكادُ تكون قُطِعَتْ رؤوسُهم.
هيّا، بابتسامتكِ أنيري
هذه الفوضى التي صاروها،
وإلى الشّرقِ أديري وجهَكِ
ووجهَ ابنِك؛ فهناك
في خطوطِ زرقاءَ يقوم
ما هجرَهُ من أجلكِ كلُّ واحدِ من الثّلاثة
سمرقند وروبينيا
وأودية تركيا.

في الدَّير[1]

كلّ مَنْ في أخَويّةِ الرّهبانِ هذه
كان يُودعُ الجنينةَ أسرارَه فيما ينثر بذورَه.
كلّ مشتلٍ يؤمئُ إلى ذلك الذي زرعَه.
أحدُهم، في نوباتِ خيلائه التي تستحوذ عليه في السرّ،
كان ينتظر أن يكشف له عنفوانُ الزّهور
في شهر نوّار
عن صورةِ قواه الخفيّة.

يداه شبْهُ الواهيتَين تحملان
رأسَه البنيَّ المثقلَ بالأنساغ
التي تسافرُ ببالغ اللّهفِ في الظّلام،
وجبّتُه الواسعةُ بِصُوفها السّميك،
تنسابُ عندَ قدميه في طيّاتٍ وتتصلّب

(١) كتبها ببرلين في ٢٨ تموز/ يوليو ١٨٩٩. والدّير الموصوف هنا هو الأرجح دير فال ديما Val d'Ema في فلورنسة بإيطاليا، ويصفه ريلكه في كتابه «يوميّات فلورنسيّة». والثّالوث الذي يستحضره الشّاعر (الرّاهب الشابّ والأمّ والأب) يحوّل القصيدة إلى مشهد عائليّ مشبع بالأصداء التحليليّة ـ النفسيّة. كانت الأمّ ملقّبة بـ La Stanca وهو ما معناه في الإيطاليّة: «المُرهَقة»، ولهذا اللّقب دلالة حادّة في سياق القصيدة كما سيرى القارئ. والأب كان يعمل في مقالع الحجر في «بيَترابيانكا» Pietrabianca التي منها كان النّحات ميكيل ـ آنجلو يأتي بأحجار منحوتاته.

حولَ ذراعَيه، هذين الجذعين القويّين
الحاملَينِ يدَيه اللّتين ربّما كانتا تحلمان.

لا صلاةَ استعطافٍ للسّيد ولا من صلاةِ استرحام،
لتجتذبا صوتَه الفتيَّ الملآن،
الذي ما كانَ يريدُ أن يتفادى التّجديف،
فذلك الصّوتُ ما هوَ بِظبية،
بل جوادٌ يتمرّد على لجامِه،
ويريد أن يحملَه وراءَ الحواجز
والعقباتِ والتلالِ، عارفاً طريقَه بثقة.
كان يريد أن يحملَه عارياً بلا سرج.

أمّا هوَ فيجلسُ؛ ثقلُ أفكاره
يوشكُ أن يفجّرَ قبضتيه القويّتين،
وما فتئ فكرُه يزداد ثقلاً.

يعودُ المساءُ كَزائرٍ أليف،
تشرع بالهبوب ريحٌ وتفرغُ من مشاتها الطّرُق،
وعلى منحدراتِ الوادي يتكدّسُ الظّلام.

وكما يتأرجحُ قاربٌ في سلسلتِه،
تغيمُ صورةُ الحديقة، تبقى معلّقة
إلى الظّلمةِ الصّافيةِ، كأنّ الرّيحَ تُهدهدُها،
مَن سيَحلُّ وثاقَها يا ترى؟ . . .

في مقتبل صِباه هوَ الرّاهب،
أمّه متوفّاةٌ منذ سنين.
يعرف أنّهم كانوا يسمّونَها «المُرهَقة»[١].
كانتْ هيَ كأساً رقيقةً صافية،
أهدوها إلى رجلٍ هشّمَها بعدَما شربَ منها
كإبريق.

كذلك كان أبوه.
وكانَ هذا الأخيرُ ينالُ كفافَ يومِه
مُشرفاً على الشّغيلةِ في مقالعِ الرُّخامِ الأحمر،
وجميعُ مَن يَلدنَ في بيترابيانكا[٢]
كنَّ يخشينَ أن يمرَّ في اللّيل
تحتَ نوافذهنّ مُجدِّفاً شاتماً.

إبنُه الذي نُذِرَ لسيّدةِ الآلام
في ساعةِ ضيقٍ مباغِتة،
يهيمُ في أفكارهِ في رواقِ الدَّير،
وسْطَ وشوشةِ أريجٍ أحمر:
ذلك أنَّ أزهاره كلَّها كانت تتفتّحُ حمراء.

---

(١) كتبها بالإيطاليّة: La Stanca، لمزيد من التلاؤم والإطارَ المكانيّ الذي يُموقِع فيه حكايته.
(٢) كتب اسم المكان بالإيطاليّة أيضاً: Pietrabianca، ومعناها الحرفيّ، الذي يبقي على القصيدة في عالَم الألوان والحجارة، هو «الحجر الأبيض» (المترجم).

يوم الحساب[1]

(من يوميّات راهب)

لسوفَ يخرجُ الجميعُ من قبورهم العفنة
كَمنْ يخرج من حمّامٍ ساخن،
ذلكَ أنّ الجميع يعتقدونَ بحتميّة التلاقي بعدَ غياب
واعتقادُهم رهيبٌ ولا رادَّ له.

إخفضِ الصّوتَ ربّاه فقد يَحسَب
بعضهم أنّ صُوْرَ ملكوتكَ قد نُفِخَ فيه؛
لا هاويةَ تكفي لاستيعابِ هديره:
العصورُ بكاملها تنبثق من بين الحجارة،
وجميع الموتى يمْثلون
بأكفانهم المهترئةِ وعظامهم الهشّة،
مترنّحين تحتَ ثقلِ التراب.
ألا ما أغرَبها من عودة
في وطنٍ بالغِ الغرابةِ هوَ أيضاً!

---

(١) كتبها ببرلين في ٢١ تموز/يوليو ١٨٩٩. ويربط العنوان الثانويّ هذه القصيدة بـ «كتاب الساعات». والصّوَر المضحكة لآثار النشور تمنح النصّ نبرة سجاليّة تتّضح أكثر في قصيدة «انبعاث» («قصائد جديدة»، القسم الأول).

حتّى مَن لم يعرفوكَ سيطالبون
برؤيتكَ باعتبارها عطيّةً مستحقَّة:
كَالنّبيذ أو الخبز.

أنتَ، يا مَن ترى كلَّ شيءٍ، لا شكّ في أنّكَ تعرفُ هذه الصّورة العنيفة
التي أصفُ مرتجفاً في قلبِ ظلامي.
كلّ شيءٍ يأتي من بين يديكَ، فأنتَ البوّابة، ـ
وجميعُ الأشياءِ كان يحتويها وجهُك
قبلَ أن تضيعَ في أوجهنا نحن.
وإنّكَ لَتعرفُ صورةَ المُرافعةِ الكبرى هذه:

صباحٌ، بيدَ أنّه مصنوعٌ من نور
لم تتمخّضْ عنه محبّتكَ المكتملة،
صخبٌ، لكنْ ما هوَ بِصخبِ ندائك،
هزّةٌ، ليستْ آتيةً من تخلٍّ ربّانيّ،
رجّةٌ، ما هيَ بارتجاجِ أسُسِك.
تلكَ ضوضاءُ أشياءٍ تتقصّف
في كلِّ المباني المقتلَعة،
تسديدُ ديونٍ، ترويحاتٌ مشترَكة،
مُجامَعاتٌ تجري أمامَ أنظارٍ مندهشة،
أفراحٌ قديمةٌ تعود،
وانبعاثُ مُتَعٍ كانتْ قد ذبُلَتْ
وعلى سطوحِ الكنائسِ الفاغرةِ مثْلَ جِراح،

تهيمُ عصافيرُ سودٌ لم تخلقها أنتَ
في أسرابٍ مختبِلةٍ وحائرة.

هكذا يصطرعونَ بعد طويلِ استراحة،
متشبّثينَ بالأشياءِ بأسنانهم العارية،
مُبَلبَلين لكونهم ما عادوا لينزفوا دماً،
باحثينَ في حُفَرِ مَحاجرِ أعينِهم
بأصابعهم الباردةِ عن دموعِهم المقبورة.
ثمّ سرعانَ ما يتعبون؛ لم يكدْ فجرُهم ينبلج
وإذا بالمساء يُرخي سُدولَه.
تصبحُ هيآتهم جهمةً، وينعزلُ كلٌّ منهم
ويتأهّب ليرقى في العاصفة،
عندما يكون نبيذُ محبّتكَ الصّافيةِ قد اعتكَر
بقطراتِ سُخطكَ المظلمة،
ليصيرَ قريباً من الموضعِ الذي تُطلقُ فيه حُكمَك.
وهنا، في أعقابِ الصّرخاتِ العظيمة،
يبدأ الصّمتُ المَديدُ المُرعب.

جميعهم جلوسٌ كما في أعتابِ أبوابٍ سُود،
وسطَ أنوارٍ تحيطهم بجمهرة
من التماعاتٍ صارخةٍ كَدمامل.
والمساءُ يشيخُ فورَ حلوله، فإذا هو اللّيل،
والظّلامُ ينهمرُ مِزَقاً عملاقة

على أيديهم وظهورهم
المترنّحةِ تحتَ هذا العبء الأسوَد.
يطولُ انتظارُهم. مناكبُهم تتأرجح
تحتَ الضّغطِ أشبهَ ما تكون ببحرٍ مظلم،
جميعهم جلوسٌ، في أفكارهم يغرقون،
على كونهم محشوّينَ فراغاً.
ما نفعُ أن يُمسكَ الواحدُ منهم بجبينه؟
أدمغتهم تمارسُ تفكيرَها في محلٍّ ما،
مدفونةً في أعمق طيّاتِ الأرض:
الأرض الهرمةُ بكاملها تُطلقُ أفكاراً ضخمة
تُدوزِنُ تأرجحَ هذه الأشجارِ العملاقة.

أنتَ، يا مَن ترى كلَّ شيءٍ، هل فكّرتَ
بهذه الصّورة المُخيفةِ الشّاحبة
التي لا مثيلَ لها بينَ صُوَر مشيئتكَ المعهودة؟
أوَ لا تُخيفكَ هذه المدينةُ الصّامتة
العالقةُ بكَ كوُرَيقةٍ ذابلة
والتي تريدُ أن ترقى إلى آياتِ غضبِك؟
حبّذا لو أمسكتَ بعجلةِ كلِّ يوم،
فلا يدنوَ من هذه النّهاية بسرعةٍ مفرطة، ـ
ربّما لا يزال في مقدوركَ أن تتفادى
ذلكَ الصّمتَ الشّاسعَ الذي شاهدناه أنا وأنت.
قد لا يزال في مقدوركَ أن تختار

بيننا واحداً يجرّدُ رجوعَ الحياةِ المخيفَ هذا
من كلِّ معنىً وكلِّ روحٍ وكلِّ حنين،
واحداً يشقّ سابحاً خضمَّ الأشياء
منصهراً بكاملهِ في الغضبِ، غامرَ الفرح مع ذلك.
واحداً يعزف على كلِّ وترٍ،
مُحطِّماً للقوى لا اكتراثَ عندَه،
غوّاصاً لا أحدَ لِيعرفَه، يأتي ويغطس
في أغوارِ كلِّ موتٍ بسلامة.
... من دونِ هذا كلّه أنّى لكَ أن تحتملَ يوماً كهذا،
يوماً هو أطوَلُ من مدى الأيّام مجتمعة،
بأناشيدِ صمتهِ المُفزعة،
عندما يُحاصركَ الملائكة
برفيفِ أجنحتهم المرتعبة،
كَمنْ يحاصركَ بسيلٍ من الأسئلة؟
أنظرْ كمْ يرتجفون، عالقينَ بأجنحتهم،
أنظرْ أعينهَم اللاّ تُحصى تشتكي إليك،
وهذه الأصواتُ الهادرةُ بأناشيدها العِذابِ لم تعدْ لها الجرأةُ الكافية
لتفلتَ من متاهةِ الفواصلِ الصّامتة
وترقى إلى ألحانٍ متناغمةٍ وصافية.
وعندما لا يعودُ أولئكَ الشّيوخُ المسترسلو اللّحى لِيُعبّروا عن أنفسهم
إلاّ بِهَزّاتِ رؤوسِهم الشّائبةِ الشَّعر،
هم الذين أغدقوا عليكَ نصحائهم من أجلِ أجمَلِ انتصاراتك،
وعندما تصمتُ النّسوةُ اللائي غذّينَ ابنَك،

ويصمتُ رفاقُه الكثارُ ممّن ساروا خلفَه،
وجميعُ العذارى ممّن أسلمنَه مقاديرهنّ،
وأشجارُ السّندر المضيئةُ تلكَ في رياضِكَ المظلمة،
عندما يصمتُ الكلُّ فمَن ذا يُساعدُك؟

وإذا ما قامَ **ابنُكَ** وحدَه
بينَ جميعِ مَن لا يُغادرون عرشَك،
فهل سيتغلغلُ صوتُكَ إلى قلبه؟
هل سيقولُ ألمُكَ المتوحّد:
«يا بُنيّ!
هل ستبحثُ عن وجهِ ذلك
الذي أقامَ يومَ الحسابِ هذا،
حسابِكَ أنتَ، ومعَه **عرشكَ** أنت؟
يا بنيّ!»
هل سَتوعزُ، يا أبتاه، لوريثك
أن ينزلَ بصحبةِ المجدليّةِ، هذه الرّائعةِ رفْقتُها،
إلى جميعِ
مَن يتحرّقونَ لهفةً ليموتوا من جديد؟

سيكونُ هذا آخِرَ قراراتكَ الملكيّة،
بركتَكَ الأخيرة، وحقدَكَ الأخير.
لكنّ كلَّ شيءٍ سيهدأُ من بَعد،
سماؤكَ والحِسابُ وأنتَ نفسُك.

وكلُّ حُجُبِ لُغزِ العالَم

المكنونِ طيلةَ عصورٍ وعصور،

سَتسقطُ مثْلَ سلسلةٍ تنفكّ.

. . . مع ذلكَ فأنا ينتابني القلق. . .

أنتَ يا مَن يرى كلَّ شيءٍ، ألا انظرْ قلقي،

ولتُعاينْ هولَ اضطرابي!

القلقُ من أن تكون اختفيتَ منذ عهودٍ طويلة،

عندما لأوّلِ مرّة

في علمِكَ الكليِّ أبصرتَ

الصّورةَ الشّاحبة

ليومِ الحساب هذا،

الذي منه تقتربُ عاجزاً، أنتَ يا مَن يرى كلَّ شيء.

أتراكَ تخبّأتَ؟

أينَ يا ترى؟ لا أحد

سيكون

أكثرَ ثقةً بكَ منّي

أنا الذي

لا يريد

أن يخونكَ مقابلَ أجْر

كما يفعلُ جميعُ مُشايِعيك.

في السرِّ أريد،

أن ألتصقَ بك،

وجهاً لوجه،

أن أتشبّث بك؛
متعَباً بقدرِكَ، لا بلْ
قد أكون أكثر تعَباً؛
وقوانا المتضافرة أنا وأنت
ستعترض الدّولابَ الهائل
الذي منه ترقى المياهُ القويّة
لاهثةً وراجفة ـ
ذلك أنّهم ـ وا أسفاه ـ سينبعثون.
كذلكَ هو اعتقادهُم: اعتقادٌ شاسعٌ ولا رادَّ له.

شارل الثاني عشر يجتاز أراضي أوكرانيا[1]

ملوكُ الأساطير

جبالٌ منتصبةٌ في المساء، تعمي

كلَّ من يلتفتُ ناحيتَهم.

الحزامُ المحيطُ بخصرَي كلٌ منهم،

وحاشيةُ معاطفهم الثقيلة

ثمنُها حيَواتٌ وأوطان.

ومِن أيديهم المزيَّنة بأحجارٍ كريمة

يندفعُ مُصلتَاً السّيفُ.

*

---

(١) كتب الشّاعر القسم الثاني من هذه القصيدة في فوربسفيده في ٢ تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩٠٠ قبل قسمها الأوّل الذي سيكتبه في المكان ذاته في ٢١ من الشّهر نفسه. ويخصّ العنوان القسم الثّاني وحده. أمّا شارل الثاني عشر فهو ملك السّويد بين ١٦٩٧ و١٧١٨. وقد منيَ بهزيمة نكراء في بولتافا Poltava في أوكرانيا. كان ريلكه قد زار بولتافا في أوّل أيلول/ سبتمبر ١٩٠٠ أثناء رحلته الثانية إلى روسيا، وكان يعرف قصيدة بوشكين الملحميّة «بولتافا». في قصيدة ريلكه هذه، تحوّل الهزيمةُ الملكَ المغلوبَ، وبصورة مفاجئة، إلى متأمّل لمنظر طبيعيّ ساحر. ولقد رأى بعض النقّاد في هذه القصيدة تجسيداً لمشروع ريلكه الشّعريّ في هذه المجموعة (المعاينة الموضوعيّة وقلب المنظورات)، وعاب لوكاتش Lucàks على الشّاعر ما اعتبره المنظّر المجريّ افتتاناً بساديّة السلطة. ولطالما استخدم ريلكه استعارة «الملك» (أنظر مثلاً قصيدة «الابن» اللاحقة لهذه) لوصف مهمّة الشاعر أو رسالته.

ملكٌ شابٌّ من بلدانِ الشّمال
كان يجتاز أوكرانيا مهزوماً،
لاعناً الرّبيعَ وشَعرَ النّساء
وقياثرهنّ وأغانيهنّ.
كان يمتطي جواداً رمادياً[1]
ويرى الأشياء كلَّها رماديّة،
لأنّه ما طمحَ يوماً
إلى الائتلاقِ في عينَي امرأة.
لا واحدةَ كانت في نظره شقراءَ بما فيه الكفاية،
ولا واحدةَ استطاعت أن تختطفَ منه قُبلة؛
بل كانَ في سَورات غضبِه
ينتزعُ من شَعرِ امرأةٍ رائع
قمرَ لآليء.
ويومَ كانت الكآبة تغزوه
كان يجتذبُ حسناءَ ويسألها
عمّن تبادلتْ وإيّاه
خاتمَ خطوبة ـ
ثمّ يُطلِقُ على الخطيب
زمرةَ كلابِه لتلتهمَه.

---

(١) الجواد الذي يكون لون وبره أبيض يتخلّله سوادٌ يُقال له «أشهب»، ولكنّ كلمة «الرّماديّ» Grau التي يستخدمها الشّاعر منتشرة في هذا النّصّ كلّه، وكان ينبغي الحفاظ عليها وعلى مشتقّاتها ولو كان ذلك بثمن شيء من الانزياح المعجميّ (المترجم).

كانَ قد غادرَ بلاده التي لونُها رماد،
فاقداً منذ زمنٍ صوتَه،
وشرعَ بالسّير صوبَ الأعداء
وقاتلَهم استفزازاً للخطرِ لا غَير،
حتّى أقبلتِ العجيبةُ وقهَرَتْه:
فكما في الأحلامِ كانتْ يُمناه
تنتقلُ من غمدٍ إلى غمدٍ آخر،
دون أن تعثرَ على السّيف.
هكذا صارَ قادراً على المُعاينة:
كانَ مشهدُ المعركةِ السّاحر
يغّذي عنادَه في أن يواصلَ النّظَر.
وكان معتلياً صهوةَ جوادِه
لا يخفى عليه شيءٌ ممّا يدورُ حولَه.
كانَ للزّرَدِ رنينُ فضّة،
وكلُّ شيءٍ كان له صوت
وكانت روحُ كلّ شيءٍ تبدو
معلّقةً إلى دويِّ بوق.
كان للريحِ امتدادٌ آخر،
هي المتواثبة خلالَ الرّايات،
رشيقةً كَفهدةٍ، لاهثةً أو تكاد،
مترنّحةً على إيقاعِ البوق
الذي كان يصارعها في ضحكٍ متبادَل.
أحياناً كانت الرّيح تُحكِمُ قبضتها إلى أسفل،

حيثُ كان يتقدّم مغموراً بالدم
فتىً يقرع طبلاً
ينهضُ في صحبتهِ ثمّ يعاود السّقوط،
حاملاً الطّبلَ كما كانَ يَحملُه قلبُه
إلى القبرِ أمامَ فوجهِ القتيل.
جبالٌ كثيرةٌ كانت تنْعَجِنُ هناك،
كما لو لم تكنِ الأرض قديمة،
وكما لو كان ذاك أوّلَ عَهدِها بالجمود.
تارةً ينتصبُ الحديدُ كالبازلت،
وتارةً أخرى يَغرق كَغابةٍ في المساء
ما فتئتْ تكبُر كتلتُها العملاقة
في حركةٍ مديدةٍ تجتازُ الجيشَين المشتبكَين.
كانت الظّلمةُ تلفظُ ضباباً كثيفاً؛
والعتَماتُ المتحرّكةُ ما كانتْ هي الزّمن -
ثمّ اصطبغتِ الأشياءُ بمسحةِ الرّماد،
لكنْ ما إنْ تسقطُ قطعةُ حطبٍ جديدة
حتّى تنتشرُ الشّعلةُ وقد أُذكيَتْ نارُها من جديد،
عريضةً وفخمة.
في بزّاتٍ أجنبيّةٍ كانوا يهجمون،
سرباً من أقاليمِ أحلام.
وعلى حينِ غرّةٍ جعلَ الفولاذُ يَضحك:
فلقد راحَ أميرٌ يُمطِرُ ألقاً فضّيّاً
على المعركةِ التي يلفّها الغسَق.

وكَالسُّكْر كانت الرّايات تطفو،
والجميعُ في إيماءاتهم كانوا
بمثْلِ سخاءِ الملوك، ـ
وبفضلِ النّيرانِ المشتعلةِ في مَبانٍ بعيدة،
كانت النّجومُ تَشتعل...

كان ذلك في اللّيلِ. ثمّ انسحبتِ المعركةُ بهدوء
كما ينسحبُ بحرٌ مُجهَد
يغصّ بموتى مجهولين،
وجميعُ الموتى فيه بالغو الثِّقَل.
بحذرٍ راحَ يتقدّمُ الفرَسُ الرّماديّ
(تصدُّه قبضاتٌ ضخمة)
بين رجالٍ كانوا يموتون هناكَ مجهولين،
حتّى بلغَ بقعةً يعلوها عشبٌ محفوفٌ أسوَد.
لمحَ فارسُ ذلك الجَواد
على الأرضِ وسْطَ ألوانٍ خَضِلة،
فضّةً كثيرةً تلمعُ كَزجاجٍ مسحوق،
ورأى إلى الحديدِ وهوَ يذبلُ وإلى الخوَذِ وهيَ تَشرَب
وأبصرَ سيوفاً مشكوكةً بين مفاصلِ الدّروع،
وأياديَ تُحتَضرُ وهيَ تلوّح
بخرَقٍ من الحرير...
كان يرى ذلكَ ولا يراه.

وإذا به يعدو بجوادِهِ حيثما تعالى صخَبُ الميدان،
كَمنْ يَعروه جذَلٌ عارم،
وَجْنتاه تطفحانِ بفيضٍ من الحماس،
وعيناه مثْلُ أعيُنِ العشّاق...

الابن[1]

كان أبي ملِكاً مخلوعاً
جاءَ من وراء البحار.
ذاتَ يومٍ أتى ليقابلَه
رسولٌ يرتدي معطفاً من جِلد الفهد
ويحملُ سيفاً ثقيلاً.

كما على عادتِه، كان أبي
عارياً من عباءة الفروِ ومن الخوذة؛
وكما في المعتاد كانَ ظلامُ الحجرة
يطبعه بالفقر.
يداه الرّاجفتان
كانتا شاحبتَين فارغتَين، ـ
وعلى حيطانٍ عاريةٍ كانت عيناه
تنزلقانِ دونَ أن تنظرا.

---

(١) كتب القسم الأوّل من هذه القصيدة في الأوّل من تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩٠٠، والقسم الثّاني استلّه الشّاعر من قصيدة له مكتوبة في ١٢ نيسان/ أبريل ١٩٠٠ ولم ينشرها، ظهرت أبياتها الباقية في قصائده من وراء القبر، وهي بلا عنوان وتبدأ بالقول: «قادمٌ أنتَ من الصّحراء...». منذ البيت الأوّل يعبّر الشّاعر هنا عن حلمه في أن يكون له أب ملِك. أنظر «صورة ذاتيّة في العام ١٩٠٦» في القسم الأوّل من «قصائد جديدة».

إلى الحديقةِ ذهبتْ أمّي،
ألقاً أبيضَ يمشي في الخضرة،
كانت تريدُ أن تنتظرَ هبوبَ الريح
قبلَ أن تنتشرَ حمرةُ المغيب.
كنتُ أحلمُ بأن ألتقطَ نداءها،
لكنّها كانت تمشي وحيدة، ـ
وتتركني على حافّة الدّرَج
مصغياً إلى وقع خطاها وهو يموت،
وصخبَ أصواتٍ تأتي من منزلنا:

يا أبتِ، ذلكَ الرسّول الغريب...؟
إنّه الآنَ يعدو ثانيةً بجوادهِ عبرَ الرّيح...[1]
يا ترى ما يريد؟
لقد ميّزَ خصلاتِ شَعرِكَ الشُّقرَ يا بُنيّ.
كم كانت ملابسه زاهيةً يا أبتِ
وكم كانت عباءته تنساب حوله!
كتفاه وصدره كانا مزدانَين بأجملِ الثياب،
وجَواده كان مسروجاً بروعة.
كانَ كَصوتٍ من الفولاذ،
رجلاً مجبولاً من مادّةِ اللّيل، ـ

(١) يقدّم الشاعر أسئلة الصّغير وأجوبة أبيه متسلسلةً ودون أن يفصل بينها بعلامات الحوار المعهودة (المترجم).

لكنّه جاءَ بتاجٍ صغير
كان يرنُّ في كلِّ خطوة
بإزاء سيفِه الثقيل،
واللؤلؤةُ الرّاسخةُ في وسَطِه
ثمنُها حيَواتٌ عديدة.
من قوّةِ إمساكهِ بالتّاج اعوجَّ إطارُه
الذي سقطَ على الأرض غيرَ مرّة:
هو تاجٌ مصنوعٌ لِصَغيرٍ، -
فليسَ يحملُ الملوكُ مثله؛
- ضعْه على رأسي يا أبتِ!
سأحمله في اللّيل أحياناً
شاحباً من خجلي منه.
وسأخبرُكَ يا أبتِ
بالموضعِ الذي منه أتى الرّسول،
وبما يحدث في مدينته،
وما إذا كانتْ بيوتها من حجر
أو كان أهلها ينتظرون
في خيامهم وصولي.

كان أبي رجلاً مَهموماً،
ما عرفَ السّلامَ يوماً.
طيلةَ ليالٍ عديدة
أصغى إليَّ مُدلهمَّ الجبين.

التّاجُ كان يحيطُ بِشَعرِ رأسي،
وأنا كنتُ أهمسُ في أذنه
مخافةَ إيقاظِ أمّي، -
بيدَ أنّها كانت تفكّر بالشّيء ذاته
عندما، كَسلامٍ أبيَض
يسبقُ جحافلَ المساء،
في الحدائقِ المظلمةِ كانتْ هيَ تتمشّى.

*

... هكذا كنّا كَعازفي كمنْجاتٍ مولَعين بالأحلام
بهدوءٍ يجتاز الواحدُ منهم بابَ بيتِه
ليرَى قبلَ أن يُزجيَ صلواتِه،
إنْ لم يكن جارٌ ليُراقبَه؛
ينتظرُ تفرّقَ الجميع،
ليُقابلَ أجراسَ المساء
بألحانٍ تردّ بدَورِها عليها
(كما يتنفّسُ الغابُ عبرَ خريرِ الينابيع)
أصداءٌ غامضةٌ تصّاعد من جسم الكمنْجة.
ذلك أنّ الصّوتَ لا يغنّي بلا نشاز
إذا لم ترافقه فُسحاتٌ من الصّمت،
وطالما لم يظلَّ صخبُ الدّم
يُوشوِشُ وراءَ رنينِ الأوتار؛

والأيّامُ عبثيّةٌ وخائفة،
عندما لا تسود طبيعةٌ هادئة
وراءَ باطلِ غُرورِها.

صبراً: ما برحَ العقربُ الكَتومُ يواصل دورانَه،
وما كان موعوداً سيتحقّق:
نحن الهمَساتُ التي تَسبقُ الصّمت،
نحنُ المروجُ تبشّر بالبستان:
ما يزالُ يجتازها أزيزٌ غامض -
(جمهرةُ أصواتٍ غيرُ كافيةٍ لصُنعِ جوقة)
ولكنّها تمهّد الطّريق
إلى البساتينِ الصّامتةِ العميقةِ المقدَّسة. . .

القياصرة[1]

سلسلة قصائد (١٨٩٩ و١٩٠٦)

- ١ -

كان ذلكَ في العهدِ الذي انبثقتْ فيه المرتفعات:
كانت الأشجار تشرئبُّ نافرةً بَعد،
والنّهر يرتفع هادراً إلى أعلى المشهد.
مسافرانِ غريبانِ هتَفا باسمٍ ما،
فنهض إيليا، عملاقُ «موروم»،
مُجتَذَباً من سباتِهِ الطّويل...[2]

في الحقول كانتْ أعضاءُ أبوَيه الهَرِمين تتخلّع
بإزاء الأحجارِ والنّباتات البريّة؛

(١) كتب سلسلة القصائد هذه (ما عدا القصيدة الثالثة) في مايْنِنغِن Meiningen في آب/ أغسطس وأيلول/ سبتمبر ١٨٩٩ بُعيد عودته من رحلته الأولى إلى روسيا، وكتب القصيدة الثالثة بباريس في ١٩٠٦، وظهرت السّلسلة في طبعة ١٩٠٦ لهذه المجموعة.

(٢) يستند ريلكه هنا إلى أسطورة بطوليّة روسيّة تتحدّث عن رجل مشلول يتحوّل إلى بطل عملاق. تذّكر الفقرة الثالثة من هذه القصيدة ببدايةِ «أغنية عشق حامل الرّاية كريستوف ريلكه ومصرَعه»، وبفكرة انتظار الإنجاز الشعريّ الذي يُخرج الشاعر من الزّمن الاعتياديّ إلى زمن شبْه إلهيّ. ولطالما وضع ريلكه بطء الرّوس، الإيجابيّ في نظره، بمقابل المفهوم الغربيّ للتقدّم.

فأتى ابنهما مبتعداً عمّن أيقظوه،
وأجبرَ أثلامَ الأرضِ على أن تحترمَ المحراث،
رفعَ جذوعَ الأشجارِ المنتصبةَ كَأجسادِ مُصارعين،
ضاحكاً من كتلتها المترنّحة،
والجذورُ التي ما كانتْ تعرفُ سوى الظّلام
جعلتْ تتلوّى في قبضةِ النّور الضّخمة،
وقد أصابَها الهلعُ كَثعابينَ سوداء.

كانت الفرَسُ تنتعشُ بأنداءِ الفجر،
وفي شرايينها تكمنُ نبالةٌ وقوّة.
كانتْ تنضجُ تحتَ ثِقَلِ فارسِها،
ولصهيلِها كانَ عمقُ صوتٍ بشريّ -
والاثنانِ كانا يُخمّنان أيّ نداءٍ
مكتنزٍ بوعودٍ بالأخطارِ كان يأتيهما من المجهول.

بدأتْ جولاتٌ ما لها من انتهاءٍ... قد تكونُ دامتْ ألف سنة.
فمَن ذا يَحسِب الزّمنَ يومَ يُعربُ أحدٌ عن إرادته؟
(أو لعلّه بقيَ جالساً بلا حراكٍ طيلةَ ألفِ عام)
ألا ما أشبهَ الواقعَ بالخارقِ: إنّه يقيس
الزّمنَ بمقياسهِ الاعتباطيّ؛
وآلافُ الأعوامِ ليستْ في نظرهِ كافيةَ النّضج.

بعيداً يسيرُ مَن ظلّوا طيلةَ عهودٍ
جالسينَ في ظلمتهم العميقة.

ـ ٢ ـ

في كلِّ مكانٍ كانت طيورٌ عملاقةٌ ما تزالُ تُطلقُ تهديداتها
وتنانينُ تحترقُ وتحرسُ في جميعِ الأماكن
أعجوبةَ الغابِ وانحدارَ المَهاوي،
وصغارٌ يكبرون ورجالٌ يَدهنون أجسامهم
ليُصارعوا «السّولوفيج»[١]،

الذي كانَ يعشّشُ في أعلى تسعِ أشجارِ سنديان،
هو الوحش الهائل الذي يَبُذُّ بضخامتهِ ألفَ حيوان،
وفي المساء كانت تنطلقُ صرخةٌ عجيبة،
تنتشر حتّى الأقاصي،
وتنبثقُ الليلَ كلَّه من أعماقِ الوحش.

ثمّ أتتْ ليلةُ الرّبيعِ تلكَ الأفظعُ من كلِّ ما عَداها،

---

(١) ليس هذا «الشّحرور» (بالروسيّة: Solovèj) طائراً وديعاً كما يوحي به اسمه، بل هو، في إحدى الأساطير الرّوسيّة المستلهَمة هنا، طائر عملاق يحتل عشّه تسعة أشجار سنديان. ولذا حافظنا على اسمه في الروسيّة، كما فعلَ الشّاعر. ويستلهم ريلكه الأسطورة كما رسمَها فكتور فاستنسوف Victor Vasnetsov (١٨٤٨ ـ ١٩٢٦). تصف القصيدة الحاليّة الانتقال من هيمنة الوحش إلى الحضارة (البيوت والطرُق)، وفي ختامها يبرز موضوع أورفيوس مروّض السّباع بموسيقاه.

والتي كانَ يعْسرُ اجتيازها بكلِّ ما تثيره من خوف:
في الآمادِ المحيطةِ لم يكن من علامةٍ على عدوان،
ومع ذلك فقد كانَ كلّ شيءٍ في طورِ انتقال،
كان كلُّ شيءٍ يستسلمُ وشطراً شطراً
يتخلّى عن نفسه لذلك الشّيء المتمادي؛
كان الكلّ نداءً يتشكّل مرتجفاً بكاملِ كيانه،
وفي ذلك الشّيءِ يغرقُ مثْلَ سفينة.

مُعجِزي القوى كانَ مَن واصلوا البقاء
ولم يمحقْهم ذلك الشّيءُ الهائل
الذي مِنَ الشِّعاب كان يخرجُ كما من جوفِ براكين؛
هؤلاء طويلاً عاشوا، وفيما يَهرمون
أدركوا المخاوفَ المتكرّرةَ في كلِّ شهرِ نيسان،
وبأيديهم الممتلئةِ سلاماً شالوا أبناءً كثيرين،
وجعلوهم يجتازون الخوفَ وعثراتِ الحظوظ،
حتّى ذلك اليومِ الذي صارَ هؤلاءِ فيه
أكثر فرَحاً وعافيةً، فأحاطوا بجدارِ أولئك البُناةَ الأوائل
الجالسينَ يُشرِّعون مُفعَمين طيبةً وحكمة.

وأخيراً انتشرتْ على أولى الطُّرُقات
الحيواناتُ التي كانوا يحسبونها كاسرة،
وقد غادرتْ كهوفَها وعرائنها الملعونة.
ببالغِ الهدوء تخلّتْ عن وحشيّتها

(قواها التي أصبحتْ نافلةً ومعيبة)
وبمنتهى الوداعةِ اضطجعتْ عندَ أقدامِ أولئكَ الشيوخ.

- ٣ -

كان خدَمُه يُغذّون ويُسمِّنون[١]
زمرةً من الإشاعات المفترِسة
التي لا تنفصلُ عنه ما دامَ هوَ كلَّ شيء.

كان محظيّوه يسبقون دخولَه راكضينَ هلَعاً.

نساؤه يتهامسنَ ويتحالفنَ.
يَسمعهنّ هوَ في جوفِ المنزل،
يُحدّثنَ في شققهنّ خادماتهنّ،
النّاظراتِ حولهنّ فَزِعاتٍ، عن ضروبٍ من السمّ.

الحيطانُ مجوَّفةٌ بخزائنَ وجواريرَ خفيّة،
وعلى السّقوفِ يختبئ القتلَة،
متقمّصينَ ببراعةٍ شخصيّاتِ رُهبان.

(١) تنتقل القصيدة من الأساطير إلى التّاريخ. والقيصر المعنيّ هو إيفان الرّابع Ivan IV المعروف بإيفان الرّهيب، حكمَ بين ١٥٣٠ و١٥٨٤، وهو أوّل من حمل لقب «القيصر» بين الرّوس (لم يحمله قبله سوى ملوك بيزنطة). هنا أيضاً يستلهم ريلكه لوحات فكتور فاسنتسوف. وهو يتعمّق في هذه القصيدة في فهم الانحرافات النفسيّة التي تتمخّض عنها ممارسة السّلطة.

هو لا تندُّ عنه إلاّ نظرة
من حينٍ لآخرَ، وسوى خطوة
هاربةٍ في حلزون السّلالم،
لا شيء سوى الحديدِ في كمِّ ردائه.

لا شيء سوى جُبّةِ التّائبينَ الكئيبة[1]
(التي عبْرَها يتغلغلُ البَردُ صاعداً من البَلاط
ويُمسكُ بتلابيبه كحيَوانٍ ينشبُ مخالبَه)،
لا شيءَ يجرؤ هوَ على مناداته،
لا شيءَ سوى خوفِه منهم جميعاً،
لا شيءَ سوى الخوفِ اليوميِّ يُطاردُه
عبرَ كلِّ تلك الوجوه الشّاعرةِ بالرّعب،
وعلى امتدادِ أيدٍ سوداء
غيرِ مُستنطقَةٍ ولعلَّها آثمة.

أحياناً يَقبضُ على أحدِهم في أثناء مروره،
من طيّاتِ معطفه يُمسكُ به
ويجذبه إليه مسعوراً.
لكنّه أمامَ النّافذة لا يعود يَعرف
مَن يُمسك بِمَنْ؟
مَن أنا ومَن الآخَر؟

---

(١) كان التائبون، أي من يريدون التكفير عن ذنوبهم، في المسيحيّة القروسطيّة يرتدون جبَباً متقشّفة أشبه ما تكون بمسوح الرّهبان.

- ٤ -

هذه هيَ السّاعةُ التي تُعاينُ الإمبراطوريّةُ فيها[١]
نفسَها في ألقِ مراياها بِنَفاجة.

القيصرُ الشّاحبُ الأساريرِ، آخِرُ فروعِ سلالته،
يغطسُ في الأحلامِ جالساً على عرشه الذي يتزعّمُ الحفل،
يرتجفُ رأسه بخفاءٍ من الحيرة،
وكذلك يدُه التي تهربُ من مسندَي عرشه الأرجوانيّ،
يدفعها حنينٌ مبهَم
إلى اضطرابٍ غيرِ معلومةٍ أسبابُه.

صمتُه مطوّقٌ بتوقيراتٍ إقطاعيّيه،
في دروعهم البرّاقة وأحزمتهم التي هيَ من جِلد الفهود،
كَفرقةٍ أجنبيّةٍ من أمراءَ خطيرين،
يحيطونه بنفادِ صبرهم الصّامت.
وحتّى أقصى القاعةِ تسري موجةُ تحاياهم.

يتذكّرون قيصرَ سواه كانت كلماته
المنبثقة من غورِ جنونه

---

(١) فيدور الأوّل Fédor I (١٥٥٧ ـ ١٥٩٨) هو ابن إيفان الرهيب، كان مصاباً بأمراض عقليّة، فتنازل عن العرش لنسيبه بوريس غودونوف Boris Godounov.

ترميهم أرضاً حتّى لَيلثمونَ بجباههم البَلاط،
يقولون في أنفسهم إنّ ذاكَ القيصرَ ما كان يَترك
مثْلَ كلٍّ هذا الفضاءِ فارغاً عندما يتربّع على عرشِه،
جالساً على مُخمَلِ مقعده الذّاوي.

كان هو المقياس الغامض لكلِّ شيء،
ومنذ سنينَ لم تعدْ حاشيته لتعرف
أنّ مقعده كان أحمرَ اللّونِ لفرط ما كانت ثقيلة
حاشيةُ ردائه التي كانت تتذهّبُ ما إنْ تنتشر.

كانوا يفكّرون أيضاً بأنّ عباءةَ الأباطرة
كانت تغفو على كتفَي هذا الطّفل.
ومع أنّ المشاعلَ كانت تتأجّج في كاملِ الصّالة،
فإنّ الشّحوبَ كان يسري على اللآلئ
الجاثيةِ على قفا عنُقِه في سبعةِ صفوفٍ كَأطفالٍ بيض،
واليواقيتُ المرصَّعةُ بها أزرارُ كمَّيه،
التي كانت بالأمسِ ساطعةً مثْلَ كؤوسٍ ملأى بنبيذٍ أبيَض،
صارتْ سوداءَ كَخبَثِ المَعادن ـ

كان فكرُ كلِّ واحدٍ منهم يغلي.

فجأةً حاصروا بأفكارهم الإمبراطورَ المزدادَ وجهُه شحوباً،
والذي كان التّاجُ على رأسه قد راحَ يتضاءل،

وكانت إرادته أصبحتْ غريبةً عليه.
إبتسمَ. صارَ أفرادُ حاشيته يُعلون النّبرَ فيما يسبرونَ غورَ أفكارِه،
ينحنون لهُ عن قربٍ، وغَدَتْ مجاملاتهم له بحّاءَ الصّوت،
ثمَّ على حين غرّةٍ التمعتْ في الحُلمِ مُذْية.

ـ ٥ ـ

لم يمتِ القيصر الشّاحبُ الأساريرِ بالسّيف[١]
بل جعلَ منه رجاؤه الغريبُ قدّوساً؛
صارَ وريثَ امبراطوريّاتٍ مرموقة
مرضَتْ منها روحُه المرهفة.

صارَ يقتربُ من إحدى نوافذِ «الكرملين»،
فيرى موسكو أكثرَ بياضاً، يَراها غيرَ متناهية،
منسوجةً في ظلامِ فكرِه؛
كان ذلك كما في أوّلِ بوارقِ الرّبيع،
عندما كانَ أريجُ أشجارِ السّندرِ في الشّوارع
يتردّدُ في كلِّ أبواقِ الصّباح.

الأجراسُ الكبرى برنينها المَهيب

(١) يفيد ريلكه هنا من اعتبار القدماء للجنون والصَّرَع مرضين مقدَّسين. وعلى غرار شارل الثاني عشر في القصيدة المكرَّسة له أعلاه، يتحوّل فيدور هنا إلى «فنان» يؤثر التأمّل على الفعل.

هي آباؤه، أولئكَ القياصرةُ الأوائل
الذين، قبل أن يَحكمَ التّتارُ بكثير،
نقشوا في الأسطورةِ صُوَرهم متهمّسين،
في المغامرةِ والخطرِ نقشوها، في التّواضعِ وفي الغضب.

فجأةً أدركَ هوَ مَن كانوا،
ولمَ كان معنى غموضهم يدفعُ به أحياناً
إلى الغوص في مَهاويه **هوَ نفسه**،
ولمَ كانَ، هو الأكثر احترازاً بينَ جميعِ أولئكَ العِظام،
يستهلكُ من قبلُ قواه في مآثرهم
النبيلةِ الورِعةِ قبلَ أن يظهرَ إلى النّور.

فتنزّلَ فيه شعورٌ بالعرفان كبير
لمَن نذَروه بكلّ ذلك السّخاء
إلى الظمأ والتّوق إلى كلّ شيء.
كان هو قوّةَ إسرافاتهم،
والخلفيّةَ الذهبيّةَ التي على أساسِها طفِقتْ
حياتُهم الشّاسعةُ تُظلم بصورةٍ غامضة.

في كلّ مآثرهم كان يرى المأثرةَ التي كانَها **هوَ**،
كَالفضّةِ المرصّعةِ بها الزّخارف،
ولا واحدَ من فِعالهم العظيمة
إلاّ وهو **حادثٌ** في عهدِ حُكمهِ المفعمِ بالسّلْم،
والذي كانَ يذبلُ فيه وهجُ الفِعل.

الآنَ أيضاً في صحائفِ الفضّةِ تلك[١]،
ما يزالُ لأحجارِ السّفير نظراتُ النسْوةِ العميقة؛
إبزيماتٌ من الذّهب تتعانقُ كَحيواناتٍ رشيقةِ الجسوم
وتتجامعُ في ألقِ حُميّاها؛
وفي ظلِّ صُوَرٍ نافرةٍ تنتظرُ لآلئ
كابيةُ الألوانِ أن تحكمَ على أشكالِها ومضةُ برْق
بأنّها مفرطةُ الوداعةِ وتدفعَ بها إلى الضّياع؛
تلكَ عباءةٌ وتاجٌ من إشعاعاتٍ، وبلادٌ تجتازها
من طرَفٍ إلى آخرَ حركةٌ مديدة،
كَالغِلالِ في الرّيحِ - وكَالنّهرِ في الوهْد،
يخمدُ الألقُ في حاملِ الإيقونةِ ويعاودُ البزوغ.

في شمسهِ تُظلِمُ ثلاثةُ إهليلجات،
أكبرُها يجعلُ الفضاءَ ينفتحُ للوجه الأموميّ،
ويساراً ويميناً تنبثق من الحافّة الفضيّة،
لوزةٌ صغيرةٌ تمثّلُ يدَ عَذراء.
كلتا اليدين، السّاكنتين المُعتمتين بصورةٍ غريبة،
تُبشّرانِ بأنّه في الإيقونة النّفيسةِ هذه

(١) ينتقل إلى وصف الإيقونات في الكنائس الرّوسيّة. وسبق أن رأينا في «كتاب الحياة الرّهبانيّة» تأمّلات مماثلة حول شكل الإيقونات الإهليلجيّ.

كما لو في واحدٍ من الأديرة،
تجلسُ على العرشِ هذه التي ستملأ
بالابن الذي سَتنالُه،
بقطرةِ اللاّزوَرد هذه بمفردها،
كلَّ زرقةِ سمواتٍ تُولَد أبعدَ من كلِّ رجاء.

ما تزالُ اليدان تشهدان
لكنّ الوجهَ كبوّابة
ينفتحُ على أغساقٍ مشتعلة
تلاشتْ فيها الابتسامةُ الهائمة
لهذين الخدَّين المباركَين بصحبةِ نورها هيَ.
عميقاً ينحني أمامَها القيصرُ الصّغيرُ ويقول:

«أما كنتِ تُحسّينَ كمْ كنا
نُثقِل عليكِ بمشاعرنا ومخاوفنا ورغائبنا؟
ننتظرُ وجهَكِ الحبيب
الذي تخبّأ عن أعيننا ـ يا ترى ليذهبَ إلى أين؟

بيدَ أنّه لا يختبئ عن أعينِ كبارِ القدّيسين.»

كان يرتجفُ عميقاً تحتَ عباءته المنغمسة
في النّور. وما كان يعلم
كم كانَ بعيداً عن كلِّ شيءٍ ولا كَم كان في عزلته قريباً

من فرح تبريكاتِ العذراء.

القيصرُ الشّاحبُ الأساريرِ يَغطسُ في بحرِ تأمّلاتِه.
ووجههُ الذي كانَ منذ زمنٍ يَتجوّف
تحتَ شَعرهِ المَرَضيِّ كأنّه ينقرضُ من قبل،
بكاملهِ اختفى كما اختفتِ الهالةُ البَيضويّة،
تحتَ عباءتهِ المُذهَّبةِ الكبيرة.

(ذاهبٌ هوَ لملاقاةِ وجهِ العذراء)

حاشيَتا ثوبَينِ ذهبيَّينِ راحتا في القاعةِ تأتلقان
ساطعتَينِ تحتَ وهَجِ القناديل.

أغنية لابنِ أمير[1]

(في ذكرى باولا مودرزون ـ بيكر)

أيّها الطّفلُ الشّاحبُ الأساريرِ، كلَّ مساء
بجوارِ أشيائكَ في الظلّمةِ يقفُ المغنّي.
عليهِ أن يوصلَ عبرَ جسرِ صوتِه
أساطيرَ تصخبُ في الدّم،
وأن يُمسكَ بالقيثارةِ بملء يدَيه.

ما يحكيه لكَ ليسَ من هذا العَصر،
فكأنّه مقتَطفٌ من سجاجيدَ مرسومة.
مثْلُ هذه الصُّوَرِ لم يوجدْ قطّ،
وما لم يوجَدْ قطّ يدعوه هوَ الحياة.
واليومَ انتقى لك هذه الأغنية:

---

(١) كتب ريلكه هذه القصيدة في فوربسفيده في ٣ تشرين الأوّل/ أكتوبر ١٩٠٠، وأضاف العنوان الثانويّ فيما بعد. فباولا مودرزون ـ بيكر Paula Modersohn-Becker، التي كان هو قد أرسل لها نسخة من هذه القصيدة في ٥ تشرين الثّاني/ نوفمبر ١٩٠٠، والتي كان يدعوها «الرّسامة الشّقراء»، ستتوفّى في ٢٠ تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٠٧ (أنظر قصيدته «جناز» في موضع أبعد في الدّيوان). (ملاحظة من المترجم: أكثر ممّا يوحي به العنوان، تعالج القصيدة موضوعاً أساسيّاً لدى ريلكه، ألا وهو تنافذ الحياة والفنّ، وتحوُّل حياة بعض الكائنات إلى رموز يرثها الكائن ضمن ما يرث من عناصر معرفيّة وسواها.)

يا طفلاً أشقرَ، يا سليلَ أمراءَ، يا مَن ولدتْه
نساءٌ ينتظرنَ في القاعة البيضاء تلكَ وحيدات،
أغلبهنّ كنّ يرتجفنَ فيما يُنشئنَك
ليُلقينَ من صوَرهنّ الشخصيّة نظرة،
عليكَ، على عينيكَ وحاجبيكَ الوقورَين،
وعلى يديكَ السّاطعتَين المرهفتَين.

منهنّ ورثتَ لآلئ وفيروزاً،
من أولئكَ النّسوةِ المتربّعاتِ في اللّوحات،
شبْهَ واقفاتٍ في مروجِ الأماسي ووحيدات، ـ
منهنّ ورثتَ لآلئ وفيروزاً،
وخواتمَ تحملُ شعاراتٍ ممحوّة،
وقِطَعَ حريرٍ تنبعثُ منها عطورٌ فاقدةُ الأريج.

مجوهراتُ أحزمتهنّ تُدلّيها أنت
أمامَ أعلى النّوافذِ في ألقِ السّاعات،
ومن حريرِ أثوابِ المتزوّجاتِ من بينهنّ
صُنِعَتْ أغلفةُ كتبكَ الصّغيرة.
وجدتَ في داخلها اسمكَ منقوشاً
عاهلاً لبلادٍ، مكتوباً بحروفِ تاج،
دائريّةٍ ومزخرَفة.

كأنَّ كلَّ شيءٍ قد حدثَ من قبل.

كما لو لم تكن أنتَ ستولَد أبداً
بللّنَ شفاههنَّ من كلِّ كأس،
وأجبرنَ حواسَّهنَّ على الإمساك بكلِّ واحدٍ من الأفراح،
وتعذّبنَ من مرأى كلِّ عذاب
والآن هوَ ذا أنتَ
ماثلٌ هنا يملأكَ الشّعورُ بالعار.

. . . يا طفلاً شاحبَ الأساريرِ إنّ حياتكَ لَحياة، ـ
والمغنّي جاءَ ليقولَ لكَ إنّكَ كائن،
وإنّكَ أكثرُ من مجرّدِ حلمٍ لِلبُستان،
أو فرحِ شمسٍ شديدةِ السّطوع
تنساها جمهرةُ الأيّام الرّماديّة،
وإنّ حياتكَ لم تصبحْ هيَ حياتكَ بهذه الصّورةِ التي تنبو عن الوصف
إلاّ لأنّ آخرين كثيرينَ أضافوا إليها أثقالَهم.

ألا تُحسّ كم أنّ الأيّامَ الماضيةَ تغدو
أخفَّ عندما تعيش هنيهةً بامتلاء،
وكيف أنّ تلك الأيّامَ تهيّؤك لتلقّي الأعاجيب،
ألا تُحسّ كيف يرافقكَ كلُّ شعورٍ بِصُوَرٍ غفيرة ـ
أعمارٌ كاملةٌ تبدو وهي لا تشكّل أكثر من إعلان
عن إيماءةٍ تقوم أنتَ بها برشاقة.

ذلكَ أنّ معنى كلِّ ما كانَ بالأمس

هو أن يتخفّفَ من كلّ ثقَلٍ،
وأن يُكملَ مَعاده في كينونتنا،
وينصهرَ في هاوياتنا بروعة.

هكذا كان لونُ أولئكَ النّسوةِ عاجيّاً
وسْطَ حُمرةِ باقاتِ الورد؛
وهكذا شحِبَتْ في التّعَبِ سحنةُ الملوك،
وشفاهُ الأمراء صارتْ حجراً،
وانعدمتْ رأفتهم بالمتألّم وباليتيم،
وطَفِقَ فتيانٌ يَجْهرونَ بالنَّغَمِ مثلَ كمنْجات
وماتوا من أجلِ شَعرِ امرأةٍ وافر،
وذهبتْ فتياتٌ ليخدمنَ العذراء،
فالدّنيا ما كانتْ في نظرهنَّ غيرَ ضَياع.
وكم آلةِ عودٍ و«مندولينَ» صدَحتْ بأقوى
ما إن لمسَها بعنفوانهِ الشّديدِ عازفٌ مجهول، ـ
وإلى دفء المُخمَلِ التجأتْ أنصالُ الخناجر ـ
والإيمانُ والحظّ ختَما على مصائرَ لا تُحصى
ومن أوراق الشّجرِ تعالتْ في اللّيلِ تنهّداتُ توديع، ـ
وفوقَ رؤوسِ مائةِ رجلٍ مقدودينَ من الفولاذِ الأسوَد
راحتِ المعركةُ تتأرجحُ مثْلَ سفينة.
وانبسَطتْ مدُنٌ ثمَّ انهارتْ
على نفسها كَأمواج البحر،
ومن أجلِ غنائمَ باهظةٍ ركضَ حديدُ السّيوف

مُضاهياً سرعةَ الطّير،
وتزيّنَ صغارٌ ليلعبوا في المُنْتَزهات، ـ
هكذا حدثتْ أشياءُ بالغةُ الخطورةِ وأُخرى بلا كبيرِ شأن
لا لشيءٍ إلاّ لتمدَّ حياتكَ في كلِّ يوم
بآلافِ الرّموز المكتنِزة،
التي ستجعلكَ تكبُرُ بصورةٍ باذخة.

كانت الأزمنةُ الماضيةُ مغروسةً فيك
لِتعاودَ الانبثاقَ منكَ مثلَ حدائق.

أيّها الطفلُ الشّاحبُ الأساريرِ، إنّما يكبُرُ المغنّي بمصيرِك
الذي يَنهلُ هوَ منه غناءَه:
فهوَ كَالبِرْكةِ المندهشةِ التي تسقطُ فيها
أضواءُ حفلٍ عظيمٍ في منتزهٍ واسع.
في أعماقِ الشّاعرِ المظلمةِ يُعيد كلُّ شيء
في الصّمتِ ترديدَ اسمِه: فهذا نجمٌ وتلكَ غابةٌ وهذا بيت.
والكثير ممّا يريدُ هوَ تكريَسه بغنائه
يُقيمُ حول محيّاكَ الشّديدِ التأثير.

آل كولونا[1]

يا رجالاً مجهولين، أنتم الهادئين الآنَ جدّاً
في هذه اللّوحاتِ، كنتم بالأمسِ تحسنونَ قيادةَ الجِياد،
كانتْ خطواتكم تتنقّلُ في المنزل بنفادِ صَبر؛
وكَكلبٍ جميلٍ، في وضعيّاتٍ متماثلة،
هيَ ذي تستقرُّ إلى جانبكم أيديكم.

ولئن كانت نظراتُكم تفيضُ بمثْلِ هذا الثراءِ كلِّهِ من أوجهكم،
فلأنّ العالَم كان لَديكم سلسلةً من الصُّوَر؛
الأسلحةُ والرّاياتُ والفاكهةُ والنّساء،
هيَ ما فجّرَ فيكم هذه الثّقة
بكينونةِ كلِّ شيءٍ وقيمته.

لكنْ من ماضيكمْ ذاكَ، عندما كنتم أصغرَ عُمراً
من أن تقتدروا على خوضٍ معاركَ كبيرة،

---

(١) كتبها على وجه الاحتمال في روما في شتاء ١٩٠٣ ـ ١٩٠٤ وظهرت في طبعة ١٩٠٦. وآل كولونا Colona عائلة من روما اسمها مشتقّ من مسلّة تريانوس Traianus الشّهيرة، ويعني حرْفيّاً «آل العمود» أو «آل المسلّة». كانت شديدة الارتباط بالتاريخ السياسيّ والثقافيّ الإيطاليّ، فظهر فيها بابوات وساسة وخصوصاً الشاعرة فيتوريا كولونا Vittoria Colona. هنا أيضاً يصف ريلكه تحوّل بعض الرّجال آثاراً فنيّة.

ومن أن ترتدوا معطفَ البابواتِ الأرجوانيّ،
أو تكونوا دائمي الظّفَرِ في سباقاتكم وفي الطِّراد،
وعندما كنتم ما تزالون فتْياناً يصدّونَ النّسوة،
من أيّامِ فتوّتكم تلك أفَلا تحملون
أيّةَ ذكرى؟

أنسيتم ما كانَ هناكَ بالأمس؟

بالأمسِ كانَ ثمّةَ ذلك المَذبح
معَ صورةٍ ترينا العذراء
وهيَ تلدُ في حظيرةٍ مهجورة.
كانتَ آنذاكَ تُحمّسُكم
ضمّةُ زهْر؛
وفكرةُ أنّ النافورة
المتوحّدة
في الخارجِ في الحديقةِ تحتَ أشعّة القمر
كانت تقذفُ بمياهها بعيداً،
هذه الفكرة كانت منطويةً على عالَمٍ بأكملِه.

كانتِ النّافذةُ تنفتحُ حتّى أقدامكم كمثْلِ باب،
وكان هناكَ المنتَزَهُ بمُروجهِ وطرُقه:
قريباً بصورةٍ غريبةٍ على كونهِ بعيداً عن كلِّ شيء،
ومضيئاً بصورةٍ غريبةٍ على كونهِ يكاد يَخْفى.

والنّوافيرُ كانت توشوشُ مثْلَ المطر،
وكان ذلكَ كما لو أنّ أيَّ صباح
ما كان ينبغي أن يأتيَ لمُلاقاةِ هذه اللّيلة،
الّليلةِ الطويلةِ الجامدةِ المزدانةِ بنجومها كلِّها.

يا فتيانُ، كانت اليدُ التي تنمو بالأمسِ فيكم
يداً ساخنةً (وما كنتم لتعلموا).
بالأمسِ كانت وجوهكم تنتشرُ بكامل السِّعة.

القسم الثاني من الكتاب الثاني

شذرات الأيّام الضائعة[1]

. . . كَطيورٍ تعوّدتِ المَشْي[2]
وما فتئتْ تزدادُ ثِقَلاً كما يَثْقُلُ جِسمٌ أثناءَ سقوطِه:
تُمِسكُ الأرضُ بِمخالبَ طويلة
بالذّكرياتِ الشّجاعة
لجميعِ المآثر
وتشربُها، صانعةً منها ما يُشبه أوراقَ شجرٍ
تتزاحمُ وتنْطمرُ عندَ مستوى الأديم، ـ
كَنباتاتٍ
لا تكادُ تعلو حتّى ترتدّ زاحفةً إلى التربة،
وتغوص نديّةً ورخوة،
في جوفِ تلاعٍ مظلمةٍ، تحيطها أنوارٌ شبحيّة، ـ
كَأطفالٍ مجانينَ، ـ كوجهٍ في تابوتٍ ـ

(١) كتبها ببرلين في ٧ تشرين الثاني/نوفمبر ١٩٠٠. وهذه المقاطع آتية من كتاب ريلكه «يوميّات فوربسفيده»، الذي ضمّنه هوَ قصائد عديدة. والإكثار من التشبيهات باستخدام «كاف التشبيه» و«مثل» وسواهما إجراء متواتر في «كتاب الإيّاعات» بخاصّة.

(٢) أي استعاضت بالمشي عن الطيران. وقد ألهمت هذه الصّورة ريلكه قصيدته الشهيرة «البَجَعة» (أنظرْها في «قصائد جديدة»، القسم الأوّل).

كأيادٍ فرحة، تتردّدُ على حين غرّةٍ
لأنّ كأسَ الزّهرةِ المتفتّحة تنعكسُ فيها
أشياءُ آتيةٌ من بعيد، ـ
كَاستغاثاتٍ تصطدمُ وسطَ ريحِ المساء
برنينِ أجراسٍ ضخمةٍ كثيرةٍ ومظلمة ـ،
كَأزهارٍ للزّينةِ ذبلتْ منذُ أيّام،
كَأزقّةٍ سيّئةِ السّمعةِ ـ، كَأقراطِ آذان
عميَتْ أحجارُها الكريمة، ـ
كَصباحٍ من نيسان
يتزاحمُ فيه المرضى في طرَف ردهة
أمامَ نوافذِ مستشفى كثيرة
وينظرونَ فإذا برشاقةِ شعاعٍ مبكّر
تجعلُ الشّوارعَ كلَّها ربيعيّةً وواسعة؛
ولكنّهم لا يرون سوى الألَقِ السّاطع
الذي يُضفي على البيوتِ فتوّةً وضحكاً،
جاهلين أنّ العاصفةَ كانت لا تفتأ
منذُ اللّيلةِ السّابقةِ تواصلُ تعريةَ السّماء،
طوفاناً ما يزال يَجْمدُ منه العالم،
وعاصفةً ما برَحتْ تجأرُ عبرَ الطرقات،
وعن أكتافِ الأشياء تلقي
بكلِّ وزْر ـ؛
جاهلين أنّ شيئاً في الخارج كانَ ما فتئَ يكبُر
ويزداد غضباً، أنّ العنفَ كانَ يمرّ مثْلَ قبضةٍ تستطيع

أن تختنقَ جميعَ أولئك المرضى
وسطَ ذلك الألقِ الذي همْ بهِ يؤمنون، ـ
. . . كَليالٍ طويلةٍ تُمضى وَسْطَ عرازيلَ مهترئة،
ممزَّقةٍ من جميع الجوانبِ وبهذا العُمق
بحيثُ لا يقدرُ أحدٌ على البكاء فيها
في صحبةِ كائنٍ يُحبّه ـ،
كَصبايا يمشين عارياتٍ على الصّخر، ـ
كَسكارى في غابةِ سندرٍ، ـ أو كمثْلِ كلمات
غيرِ كثيرةِ الوضوحِ ومعَ ذلك
فهيَ تتوغّلُ في الأُذنِ ومن ثمَّ تمضي
إلى الدِّماغِ، ثمّ تحاولُ في السرّ أن تتقدَّم
واثبةً على سُلَّمِ العَصَبِ عبرَ سائر الأعضاء، ـ
كَشيوخٍ يلعنون جنسهَم الذّكوريّ
ثم يموتون دونَ أن يكون أحدٌ منهم
قد اقتدرَ على إبطال اللّعنة، ـ
كوُرودٍ ممتلئةٍ[1]، أزهارٍ مصطنعة
في دفيئةٍ لازورديّةٍ كاذبةِ النّسائم،
تمضي في أقواسٍ واسعةٍ، ثملةً بثرائها ذاك،

(١) كان ريلكه يميّز بين الوردة القديمة، الوردة «البسيطة» التي سيعاود العثور عليها في منطقة «الفاليه» Le Valais السّويسريّة الفرانكفونيّة، حيث سيمضي سنيّه الأخيرة، وبين الوردة «الممتلئة»، أي الوردة كما تُزرَع في عالمنا الحديث وتُعرَض في الصّالونات بثراء وبذخ. أنظُر السّونيتة السّادسة من القسم الثّاني من «سونيتات إلى أورفيوس»، وتعليقه عليها في حواشيه في آخر العمل، إذْ يُعرّف «وردة الأقدمين» بأنّها «شقيقة نعمانٍ بسيطة، حمراء وصفراء، بلونَي الشّعلة».

لتضيعَ وَسْطَ صقيعٍ تجْلدُه الرّيح، ـ
كمثْلِ كرةٍ أرضيّةٍ لم يعدْ بوسعها أن تدور
لأنَّ مشاعرَها يُثقلُ عليها أمواتٌ كثار، ـ
كَقتيلٍ مدفونٍ ما برحَتْ
يداه تصارعانِ الجذور حولَه، ـ
كَواحدةٍ من أزهار الصّيف الكبيرة،
الحمراءِ الممشوقةِ التي تموتُ على حينَ غرّة
وبلا أملٍ بالعودةِ وسطَ ريحٍ أثيرةٍ لدى المروج،
لأنّ جذورَها ارتطمتْ في جوفِ الأرض
بفيروزِ قرطَينِ مُعلّقَين
إلى أُذنَي فتاةٍ ميّتة...

هكذا كانت تمضي ساعاتُ أيّامٍ كثيرة
كما لو كانَ أحدهم
ينحتُ صورتي في مكانٍ ما
ويعذّبها بطيئاً بِضرباتِ دبابيس[١].
كنتُ أحسّ بكلّ لسعةٍ من ألعابه،
وكما لو كانَ يسحقني
مطرٌ مدرارٌ يتحوّلُ فيه كلُّ شيء.

(١) الخوف من الدّبابيس والإبَر هاجس معهود لدى الشّاعر، يعبّر عنه باستفاضة في روايته «دفاتر مالته لوريدس بريغه».

الأصوات[1]

تسع لوحات يسبقها استهلال

استهلال

الأثرياءُ والسّعداءُ يسهلُ عليهم أن يلزموا الصّمت،
فلا أحدَ يرغب في معرفة منَ يكونون.
لكنّ الفقراء مطالَبون بأنْ يعرضوا أنفسهم،
وأن يقول كلٌّ منهم: «أنا ضرير»،
أو: «سأصبح ضريراً»،
أو: «أنا شقيٌّ على الأرض»،
أو: «صغيري مريض»،
أو: «كياني مِزَقٌ مجمَّعةٌ من هنا ومن هناك...»

وقد لا يكفي هذا.

---

(١) الاستهلال غير معروف تأريخ كتابته، والقصائد الأخرى من السلسلة كُتبتْ بباريس بين ٧ و١٢ حزيران/يونيو ١٩٠٦. ومن خلال موضوعاتها الرئيسة (الفقر والعزلة والبؤس الرّوحيّ في المدن الكبيرة) تتموقع القصيدة بين «كتاب ألفقر والموت» والقسم الأوّل من «قصائد جديدة» ورواية «دفاتر مالته...». وتفصح رسائل عديدة كتبها ريلكه في تلك الفترة عن شعوره بالانسحاق في باريس. وهو يجرّب هنا لهجة تهكّميّة لم يكن في الحقيقة بارعاً في استخدامها.

ولأنّ الجميع لولا ذلك يمرّون أمامَهم كمنْ يمرّ
أمامَ الأشياء، فعَليهم أن يشْرعوا بالغناء.

ما زال يمكن أن نَسمعَ من أفواههم أغانيَ عذبة.

لكنّ البشر غريبو الأطوار، إذْ يؤثرون
سماعَ المغنّين المخصيّين الصّبيان.

بيدَ أنّ اللّه نفسه يأتي ويطيل الوقوف
عندما يُزعجه هؤلاء المخصيّون بغنائهم.

١ ـ أغنية المتسوّل

من بابِ إلى آخرَ أمشي دون انقطاع،
يبلّلني المطرُ وتذْبغني الشّمس.
ثمّ على حين غرّةٍ أضعُ أذُنيَ اليمنى
في راحة يديَ اليمنى
فيخالطني الشّعور بأنّي لا أعرف
صوتيَ هذا الذي أسمعُه.

وما عدتُ أعرفُ مَن هوَ هذا الذي يصرُخ،
أنا أم أيّ كائنٍ سواي.

أصرخ من أجلِ ترّهات، والشّعراء
يصرخون من أجلِ أشياءَ أسمى.

في نهايةِ المطافِ أُطبق على وجهي
وكلتا عينَيّ؛
وشاكلته هذه في الإثقال على كفّي
هيَ أشبهُ ما تكون باستراحة.
وهذا كلّه حتّى لا يحسبَ الآخرون
أنْ لا مكانَ عندي أسندُ إليه رأسي.

٢ ـ أغنية الأعمى

أنا ضريرٌ، وذلك ما يبدو للآخرين
لعنةً، شيئاً منفِّراً أو عبثيّاً،
وزراً يُحمَلُ في كلِّ يوم.
على السّاعدِ الرّماديّ لامرأةٍ أطرحُ يديَ الرّماديّة
فيكونُ لونُ رمادٍ على لونِ رماد،
وهيَ لا تقودني إلاّ خلالَ الفراغ.

أمّا أنتم فتسيرون متدافعينَ وتحسبون
أنّكم لا تُحدثون ما يُشبه صخبَ تراطُم الحجارة،
ولكنّكم مخطئون: فأنا وحدي

أحيا وأتعذّبُ وأصْخَب.
وفي داخلي صرخةٌ غيرُ متناهية،
لستُ أعرفُ مَن يُطلْقها،
قلبيَ أم أحشائي.

أتعرفون هذه الأغنياتِ؟ صحيحٌ أنّكم ما كنتم
تغنّونها؛ لا بهذه النّبرة، بأيّةِ حال.
في كلّ فجرٍ يأتيكم نورٌ جديد،
تخترقُ حرارتُه الحجُراتِ المشرَعةَ الأبواب.
من وجهٍ إلى آخرَ تولَد لديكم مَشاعر،
وهذا ما يدعوكم إلى الاحتراز.

٣ ـ أغنية السّكران

لم يكنْ هذا فيَّ. كان يخرجُ ويدخل.
وعندما أردتُ استبقاءه تكفّلتِ الخمرةُ بذلك.
(ما عدتُ أعرفُ ما كانَ ذلك.)
ثمّ إنّه استبقى لي تارةً هذا وتارةً ذاك،
وانتهى بيَ الأمرُ إلى أن أعهدَ إليه بنفسي.
يا له من جنون.

الآنَ أنا دميةٌ بينَ يديه؛ ينْشرني

بلا عنايةٍ، أينما اتّفقَ، وفي اللحظةِ ذاتِها يتركني،
متبرّعاً بي إلى هذا الوحشِ الذي هوَ الموت.
فإذا ما استلّ هذا الأخيرُ ورقتيَ المتسَّخةَ في لعبهِ الرّابح،
فَسَيستخدمني لحكٍّ قرَعِ رأسه الأغبَر،
ثمّ في الوحلِ يرميني.

٤ ـ أغنية المنتحِر

فلأصبرنَّ لحظةً أُخرى.
وليكنْ لديهم كالعادة
ما يكفي من الوقتِ ليقطعوا الحبْل.
من أيّامٍ كنتُ متأهّباً تماماً
بحيثُ كان لي من قبلُ في أحشائي
بِضعةٌ من الأبديّة.

يمدّونَ لي ملعقة،
حياةً بقدرِ محتوى ملعقة،
كلاّ، كلاّ، لستُ أُريد
دعوني ألفَظُها.

أعلَمُ أنّها ناضجةٌ ولذيذة،
وأنّ العالَم طنجرةٌ ملأى،

لكنّ هذا لا يُنعشُ لي دمي،
بل إلى رأسي يصعدُ ولا شيءَ سوى ذلك.

لئن كان الآخرون يغتذون من هذا فأنا منه أمرض،
إفهموا ألاّ أريدَ أن أتناولَ منه.
أنا بحاجةٍ إلى حِمْية،
لألفِ سنةٍ على الأقلّ.

٥ ـ أغنية الأرملة

في البدء كانتِ الحياةُ تعاملني بِطيبة،
كانتْ تُبقي عليَّ في الدفء وتهبني مزيداً من الشّجاعة.
هكذا تُعامل هيَ الجميعَ في عهدِ الشباب،
لكنْ كيفَ كان لي أن أعرفَ ذلك؟
ما كنتُ أعرفُ ما هي الحياة ـ
ثمّ فجأةً صارَ لديَّ طابورُ سنَوات،
لم يبقَ مكانٌ للطيبة ولا للجدّةِ ولا للعجائب،
كأنّما انشطرَ العُمرُ نصفَين في وسَطه.

لم يكن ذلك خطأه ولا خطأي؛
ما كنّا نحن الاثنين نملكُ سوى الصّبر،
لكنّ الموت ليسَ بصَبور.

رأيتُ إليه قادماً (أبئس به من قادم!)،
ورحتُ أنظرُ إليه وهو يأخذُ ويأخذ:
لم يكن ذلك ممّا هو عائدٌ إليّ.

لكنْ ما الذي كان عائداً إليّ، ما كان ملْكي؟
بؤسي نفسه
ألم يُعِزْنيهِ القدَر أيضاً؟
لا يريدُ القدر أن نُرجعَ له السّعادة
وحدَها، بل كذلكَ الصّراخَ والآلام،
وعندما يكون مُفلِساً فهو يستردّ منّا حتّى الخراب.

كانَ القدَرُ ماثلاً هنا وبلا مقابل
إقتنى كلَّ تعابير وجهي،
بل حتّى مشْيَتي اقتناها.
كان بيعُ تصفيةٍ يُجرى في كلّ يوم،
وعندما أُفرِغتُ تماماً رحلَ القدَر
تاركاً إيّاي فاغراً كياني.

٦ ـ أغنية الأبله

لا يمنعونني من أن أذهبَ إلى هناك،
يقولون إنّه لن يَحدُثَ شيء.

كم جميلٌ هذا!
لن يَحدُثَ شيءٌ. كلُّ الأشياءِ تأتي وتدور
حولَ الرّوح ـ القدسِ بلا انقطاع،
حولَ هذا الرّوحِ الذي غالباً ما يتكلّمون عنه (كما تعلم) ـ،
كم جميلٌ هذا!

لا تعتقدوا أنّه سيكون هناك
خطرٌ ما.
بالطّبع، هناكَ الدّم.
الدّمُ هو أكثرُ ما يُثقِلُ. ثقيلٌ هوَ الدّم.
أحياناً أحسبُ أنّي ما عدتُ أقوى على المواصلة ـ
(كم جميلٌ هذا!).

عجباً! ما هذه الطّابةُ الجميلة،
الحمراءُ المدوَّرةُ؟ هل اسمُها هوَ «في ـ كلِّ ـ مكان»؟
حسنٌ أنّكم صنعتموها.
هل تأتي يا ترى عندما تُنادى؟

ما أغربَ هذه الشّاكلة!
يختلطون جميعاً ثمَّ يفْترقون!
شيءٌ وديٌّ، غيرُ متمايزٍ نوعاً ما،
كم جميلٌ هذا!

٧ ـ أغنية اليتيمة

لستُ أحداً، أبداً لن أكونَ أحداً.
اليومَ أنا أصغرُ من أن أكون،
وسأظلُّ كذلك غداً أيضاً.

يا أمّهاتُ ويا آباء،
هلاّ أشفقتُم عليّ!

كلُّ أنماطِ العنايةِ هذه ما جدواها!
سَيحصدني الموتُ مع ذلك.
لمنْ سأكونُ نافعةً: اليومَ لم يئنِ الأوان،
وغداً سيكون قد فاتَ.

قنْيَتي الوحيدةُ هي هذه السّتْرة
التي تهترئ وتضيق،
بيدَ أنّها صامدةٌ أبداً،
يا ترى هل ستصمدُ أمامَ اللّه؟

لا أملك سوى شَعريَ الضئيلَ هذا
(هوَ نفسُه منذ الأزل)
الذي أحبَّه أحدُهم أكثرَ ما أحبّ.

وما عادَ يُحبّ فيَّ شيئاً.

٨ ـ أغنية القزم

قد تكون نفْسي طيّبةً ونزيهة،
لكنَّ قلبي ودمي المحدودِب
وكلَّ ما يجعلني أتألّم
ما عادوا قادرينَ على حَمْلها باستقامة.
بلا حديقةٍ ولا سرير،
عالقةً بشفيرِ عظامي،
تخفقُ هيَ بجناحَيها مرتعبة.

يدايَ أيضاً ما نفْعُهما؟
أما تراهما تتقافزانِ ضامرتَين
لزجتَين نديّتَين ثقيلتين،
كَضفادعَ صغيرةٍ تنتظر أن يهطلَ المطر.
وكلُّ ما يتبقّى منّي
مستهلَكٌ وشائخٌ وكئيب؛
يا ترى لِمَ يبطئ اللّه
في إنامةِ هذا كلّه وسْطَ الزِّبْل؟

أغاضبٌ هوَ من وجهي،
ومن فمي المنطبقِ بعُبوس؟
كم مرّةٍ كان وجهي هذا
على أهبةِ أنْ يكونَ في عُمقِه سطوعاً ونوراً؟

لكنْ لا شيءَ دَنا منه حقّاً
سوى كبار الكلاب،
والكلابُ لا تُدرك في هذا الأمر شيئاً.

٩ ـ أغنية المَجذوم

أنظرْ، أنا ممّنْ غادَرَهم كلُّ شيء
لا أحدَ في المدينة يعرفُ عنّي شيئاً،
فأنا مَجذوم.
أحرّكُ ناقوسيَ الخشبيّ(١)
وأغمسُ في آذانِ
جميعِ مَن يمرّون قربي
هذه العلامةَ المُنبئةَ بقدومي.
لكنّ نواقيسَ الخشبِ تترك السّامعين
جامدينَ كالخشبِ لا يلتفتون
لا ولا يريدون معرفةَ ما يحدثُ غيرَ بعيدٍ عنهم.

في المَدى الذي يبلغه ناقوسيَ الصّغير
أكون في مَجالي، لكنْ
لعلّكَ يا إلهي لا تزيدُه صخباً

(١) كان المصابون بالجذام يحملون نواقيس خشبيّة صغيرة أو خشخاشات تنبئ باقترابهم ليبتعدَ عنهم المارّة توقّياً للعدوى (المترجم).

إلاّ ليمتنعَ مَن يتفادون من قبلُ ملامستي
عن الدنوّ منّي ولو مِن على مبعدة،
هكذا بحيثُ أقدرُ أن أمشي طويلاً
دون أن أقابلَ فتاةً ولا امرأة
ولا رجلاً ولا طفلاً.

لا أودّ أن أُفزعَ الحيواناتِ هيَ أيضاً.

النّوافير[1]

فجأةً صرت أعرفُ الكثيرَ عن النّوافير،
أشجارِ البلّورِ الغامضةِ هذه.
أقدر أن أتحدّث عنها كما عن دمعي نفسِه
الذي ذرفتُه ذاتَ يومٍ وقد كنتُ
فريسةَ أحلامٍ شاسعةٍ، ونسيتُه.

لكنْ أنسيتُ أنّ السّماءَ تمدّ أيدَيها
إلى أشياءَ كثيرةٍ وَسْطَ الزّحمة؟
أوَ ما رأيتُ دوماً عظمةً مُدهشة
تندفعُ في صحبةِ المنْتزَهاتِ الهرمةِ لملاقاةِ
المساءاتِ العذبةِ المفعَمةِ رجاءً ـ
في أغانٍ رتيبةٍ كانتْ تُطلِقها صبايا مجهولات
يُفلتنَ فجأةً من النّغَمِ ويُصبِحن
حقيقيّاتٍ كأنهنَّ بحاجةٍ لأن يرَين
في البِرَكِ الفاغرةِ صُوَرهنّ؟

---

(١) كتبها ببرلين في ١٤ تشرين الثّاني/ نوفمبر ١٩٠٠. ويجمع ريلكه هنا اثنين من كبار رموز شعره: حركة مياه النوافير وصورة الشّجرة.

ما عليَّ إلاّ أن أتذكّر
ما حصلَ للنّوافير ولي أنا نفسي -
لأحسَّ بكلِّ ثقل الشلاّل
يجتذبُ مياهاً رأيتُها من جديد:
هوَ ذا أعرفُ أغصاناً كانت قد انحنَتْ
وأصواتاً جَعلتْ تحترقُ رويداً رويداً،
وبرَكاً ما كانتْ تفعل سوى أن تُكرّر
بشرودٍ وضعفِ حوافِّ شواطئها،
وسمواتٍ كانت تتقدّم في المساء مبلبَلةً
لكونها اجتازتْ هناكَ في الغربِ غاباتٍ محترِقة،
وتكوّرتْ بشاكلةٍ أخرى وأظلمَتْ،
كما لو لم يكُ ذاكَ هوَ العالم الرّاغبة هيَ فيه...

أنسيتُ أنّ الكواكبَ تتحجّر كلاً في ساعته،
وتنغلق إزاءَ المَداراتِ الأُخرى؟
أنّ عوالَم الفضاء المختلفةَ لا تتمايز
إلاّ بالدّمع؟ - قد نكون [نحنُ معشرَ البشر] مقيمين في **العُلى**،
منقوشينَ في سماءِ مخلوقاتٍ أُخرى
تصوّبُ في المساءاتِ أبصارَها صوبَنا.
قد يُغنّينا شعراؤها وقد يبتهلُ إلينا
سكّانها في حشودٍ غفيرة؛
قد نكون محطّ لعناتٍ مجهولة
لا تصلنا أبداً؛ قد نكون جيران إلهِ

يُموقعونه في ارتفاعنا حينَ يبكون وحيدين،
إلهٍ به يؤمنون، ثمّ يُضيعونه،
ومثلَ ذلكَ الألقِ الهاربِ والذي سرعانَ ما يزول،
المنبعثِ من قناديلهم الباحثة،
تمرُّ صورتُه على وجوهِنا الشّاردة. . .

القارىء[1]

كنتُ منذُ ساعاتٍ أقرأُ. منذُ رقدَ بإزاء النّوافذ
الأصيلُ المُصطَخِبُ بالمطرِ. من ريحِ الخارج
ما عدتُ أسمع شيئاً:
كان كتابي بالغَ الثِّقَل.
كنت أتمعّنُ في كلّ صفحةٍ وإخال أنّني أُبصِر
سيماءَ وجوهٍ جعلَها التّفكير تُظْلِم،
حولَ قراءتي كانَ يتجمّع الزّمن. ـ
فجأةً، استنارتِ الصّفحات،
وبدلَ ركام الكلماتِ ذاك
ينتصبُ المساءُ، المساءُ... ويُدثّرها.
لم أكنْ نظرتُ إلى خارجٍ، ومع ذلك
فالأسطرُ الطويلةُ جعلتْ تتمزّقُ، والكلمات
تُفلتُ من عُراها، سارحةً كما تشاء...
فأُدركُ أنّ السّماءَ قد فرشتْ آمادَها الواسعة
على الحدائقِ المزدحمة الألقة؛
وأنّ الشمسَ عاودتْ لا محالةَ الشّروقِ. ـ
الآنَ ينتشرُ على مدى النّظر ليلُ الصّيف:

---

(١) كتبها في فيسترفيده Westerwede بألمانيا في أيلول/ سبتمبر ١٩٠١.

كلُّ ما كان مفرَّقاً يحتشد في عناقيد نادرةٍ،
وعلى طرقاتٍ طويلةٍ يسيرُ البشر مُعتمين؛
والأشياء القليلةُ التي ما يزال يُمكنُ أن تَحدُث
تُسمَعُ على مسافاتٍ غريبةٍ، كأنّها اكتسبَتْ فجأةً معنىً أعمق.

وإذا ما رفعتُ الآن عينيَّ عن الكتاب،
فلا شيء سيُدهشني؛ سيكون كلّ شيءٍ عظيماً.
فالخارجُ هوَ ما أعيشُه هنا،
وفي الخارجِ والدّاخلِ ليسَ سوى ما لا انتهاءَ له
والذي ألتحمُ به مع ذلك أكثر
عندما تتوافقُ عينايَ مع الأشياء،
والبساطةِ الرّصينةِ للكُتَل، -
آنئذٍ تكبُر الأرضُ متجاوزةً ذاتَها،
وتبدو محتضنةً السّماءَ بكاملها،
فإذا بالنّجمِ الأوّل هوَ كَالمنزلِ الأخير.

المتأمّل(1)

الأشجارُ التي أُبصِرُ تُنبئُ بدنوّ العواصف

التي تزأرُ في دفءِ النّهارات العائد،

وتجيءُ تلفحُ نوافذَ بيتيَ المُفعَمةَ بالخشْية.

أسمع الأقاصي وهي تهمسُ لي بأشياء

لا أحتملُها دونَ صديق،

ولا أقدرُ أن أحبَّها دونَ أن يكون لي شقيقة.

تأتي العاصفة وتطوّحُ بكلّ شيء،

تخترقُ الغابةَ وتخترقُ الزّمان،

فجأةً يكون كلُّ شيء بلا عُمر:

وكآيٍ من مزمور،

لا يعود المشهدُ سوى أبديّةٍ وعنفوانٍ ومَهابة.

ألا ما أصغرَ ما نُعاركه

وما أكبرَ ما يُعاركنا!

لو حذَونا حذوَ الأشياء،

---

(1) كتبها في برلين وأرسلها إلى زوجته كلارا في ٢١ كانون الثاني/يناير ١٩٠١.

وتركنا العاصفةَ الضّخمةَ تصعقنا **على هذه الشّاكلة** ـ
لَغدونا شاسعينَ ومجهولين.

لا نَغلبُ إلاّ أصغرَ الأشياء،
والظّفَرُ نفسه يُقزّمنا.
لكنَّ السّرمديَّ والشائقَ لا **يُريدان**
أن تطوّعهما أيدينا.
إنّه الملاك الذي تجلّى
لمُصارعي «العهد القديم»[1]:
عندما كانت عضلاتُ خصومه
تتصلّبُ في المنازلةِ مثْلَ معدِن،
وتصيرُ تحتَ أصابعهِ أوتاراً
تصّاعدُ منها ألحانٌ عميقة.

مَن قهرَه ذلك الملاك،
الذي تنازلَ عن النّزالِ غيرَ مرّة،
خرجَ مرفوعَ الرّأس ماشياً باستقامة،

---

(١) تلميح إلى مصارعة النبيّ يعقوب للملاك («سفر التّكوين»، ٣٢، ٢٥ ـ ٣٣). ولئن استخدم الشّاعر صيغة الجمع («الملاك المتجلّي للمصارعين») فلإعطاء المشهد دلالة أكثر شموليّة. ولطالما اعتبر ريلكه مصارعة الملاك هذه مثلاً يعبّر عن حياته نفسها. وإنّ هذه القصيدة المستندة إلى الفعل Schauen («رأى») إنّما تلخص، بلغة مأساويّة نوعاً ما ولكن قابلة للفهم في هذا الطّور من تجربته الشعريّة، مبادئ ريلكه الجماليّة بالذّات.

وقد كبُرَ بفضلِ هذه القبضة القاسية
التي التحمَتْ بهِ كأنّما لِتعجنَه.
كائنٌ كهذا لا يستهويه الانتصار.
وهو لا يكبُر إلاّ بالانهزام
أمامَ قوّةٍ تعْظُمُ أبداً.

مشهد من ليلة عاصفة[1]

(ثماني لوحات واستهلال)

استهلال

هذه اللّيلةُ الجيّاشةُ بتصاعدِ العاصفة،
كم تصيرُ شاسعةً فجأة ـ ،
كأنّها في العادةِ مختبئة
في ثنايا الزّمنِ البالغةِ الضّيق.
لا ترتسمُ نهايتها عندَ تخوم الكواكِب
ولا بدؤها في وسَط الغابة،
ولا عندَ حوافّ وجهي
ولا في جوارِ إهابكِ أنتِ.
القناديلُ تتلعثمُ في جهلها
ما إذا كنّا **أكذوبةً** للضّياء؛
وما إذا كانَ اللّيلُ هو الواقع الوحيد القائم
منذ آلافِ السّنوات. . .

---

(١) كتبها ببرلين في ٢١ كانون الثّاني/ يناير ١٩٠١. ولئن كان الشّاعر يتخيّل في هذه اللّوحات جوانب من رعب العالَم المعاصر، بلغة الشّعر الانطباعيّ «الكارثيّة»، فهو يُضمّن اللّوحة الأخيرة إشارة إلى واقعة أساسيّة في سيرته: الوفاة المبكّرة لشقيقته صوفي.

- I -

في ليالٍ كهذه يمكنُ أن تُلاقي
في الشّوارع مَن لم يولَدوا بَعد،
بوجوهٍ شاحبةٍ ونحيفةٍ لا تعرفُك
وتدَعُك بصمتٍ تمضي.
ولكنّهم لو شرعوا بالكلام
فستكونُ أنتَ كَميّتٍ قديم،
مثلما تقفُ هنا
متحلّلاً منذُ زمن.
ولكنّهم يتدثّرونَ بالصّمتِ مثلَ الموتى
على كونهم قادمين.
بيدَ أنّ المستقبل لم يبدأْ بعد.
وهم لا يفعلون سوى أن يمدّوا أوجههم وسْطَ الزّمن
بلا قدرةٍ على النّظرِ، كما تحتَ الماء؛
وإذا ما احتملوا ذلكَ لهنيهة
فسَيرون، كما تحتَ الأمواج،
استعجالَ الأسماكِ وغطسَ القلوس.

- II -

في ليالٍ كهذه تنفتحُ السّجون.
وعبرَ كوابيسِ حرّاسها

يمرّ مَن يزدرونَ بسُلطتهم
مبتسمينَ بِرهافة.
هم قادمون إليكِ أيّتها الغابةُ ليناموا فيك،
مثقلين بعقوباتهم الطّويلةِ الأمد.
يا غابة!

- III -

في ليالٍ كهذه تسري النّيران
بغتةً في قاعة أوبرا! وكَمثْلِ وَحشٍ
تبتلع القاعةَ الواسعةَ بصفوفِ مقاعدِها كلّها،
وتبتلعُ الحشدَ المتدافعَ فيها بالآلاف
وتروح تعلِكُهم
رجالاً ونساءً
في الدّهاليز منحشرين،
وإذْ يتشبّثون ببعضهم البعض
ينهارُ الحائطُ ويَجذب الجميع.
ولا أحدَ يعود يعلمُ مَن كانَ يتعذّبُ تحتَه؛
ثمّةَ مَن يدوسُ على قلبه،
في حين ما برحتْ في أذنه تتردّد
أنغامٌ تمرُّ فوقَ هذا كلّه...

- IV -

في ليالٍ كهذه، كما كانَ يحدثُ في سالفِ الزّمان،
داخلَ النّواويسِ[1] تشْرَع
قلوبُ أمراءَ موتى بالنّبضِ من جديد؛
نبضُهم العائدُ يضربُ بمثْلِ هذه القوّة
أغطيةَ قبورهم التي لا تتزحزح،
بحيث يدفعُ بعيداً عنهم أقداحَهم الذهبيّة
وسْطَ العتماتِ وأنسجةِ الحريرِ المهترئة.
مظلمةً تتأرجحُ الكاتدرائيّةُ بأبهائها كلّها.
والأجراسُ النّاشبةُ أظفارَها في الأبراج
هيَ طيورٌ جاثمةٌ؛ الأبوابُ تهتزّ،
والعواميدُ ترتعش بِسائرِ أعضائها،
كأنَّ أسُسَ الصّوّانِ مُستنِدة
إلى ظهورِ سلاحفَ عمياءَ شرعَتْ بالسّيرِ فجأة.

- V -

في ليالٍ كهذه يتولّدُ لدى المرضى الميئوسِ من أنْ يشفوا
هذا اليقينُ: «لقد كنّا...»
فيستأنفون بين المرضى الآخرين

(١) قبور حجرية.

أفكاراً بسيطةً مهدِّئة
حيثما كانوا يتَروها،
لكنْ بين الأبناء الذين تركهم خلفهم هؤلاء
ربّما كان الأصغرُ يمشي في الطّرُقِ وحيداً؛
ذلكَ أنّ هذه اللّيالي بالذّات
هيَ ما يهَبه الانطباعَ بأنّه يُفكّر لأوّل مرّة:
طويلاً كانَ ذلك الشيءُ يُثقلُ عليه كالرّصاص،
لكنِ الآنَ ستسقطُ جميعُ الحجُب، ـ
وسيكونُ ذلك مثْلَ عيدٍ عندَه ـ
إنّه يُحسّ به. . .

ـ VI ـ

في ليالٍ كهذه تتشابه المدُنُ كلُّها،
وتكون كلُّها مزيّنةً بالأعلام.
تُمسِكُ بها العواصفُ من أعلامها،
وتجرّها مِن ذوائبِ شَعرها لترميَها
في الخارجِ، في بلادٍ ما
حدودُها غائمةٌ وأنهارُها غير موثوقٍ منها.
ويكون في كلّ حديقةٍ بِرْكة،
وعلى ضفاف كلّ بِرْكةٍ المَنزلُ نفسُه،
وفي كلّ منزلٍ النّورُ ذاتُه؛

والناس جميعاً متشابهون،
يخفونَ أوجههم في أيديهم.

- VII -

في ليالٍ كهذه ينتبه المُحتَضرون،
وبرِفْقٍ يُمسِّدون شَعرَهم النّامي
الذي كانتْ أعوادُه الطّالعةُ من رؤوسهم الواهنة
قد كبُرَتْ في تلكَ الأيّام الطّوال،
كأنّها تريدُ أن تبقى
أعلى من مستوى الموت.
عبرَ سائرِ المنزل تمضي إيماءاتهم
كأنّما تعكسُها مرايا؛
وعبرَ تلكَ الثّقوب
الفاغرةِ في شَعرهم يُصَرِّفون
قوى راكموها على امتدادِ سنواتٍ
خَوالٍ.

- VIII -

في ليالٍ كهذه تكبُر
شقيقتي الصّغيرةُ التي وُلدتْ
وماتتْ قبلي في مقتبلِ طفولتها.

لياليٍ كثيرةٌ كهذه مرّت منذ ذلك الحين.
لا بدّ أنها صارتْ جميلةً. عمّا قريبٍ
سيطلبُ يدَها أحدٌ.

العمياء[1]

الغريب: ألستِ تخشينَ من الكلام عن ذلك؟

العمياء: كلاّ.

ذلكَ بعيدٌ جدّاً. كانت تلك امرأةً أخرى.

إنّ تلك التي كانت مبصرةً وتعيش

من الضوضاء والنظَرات ماتتْ.

الغريب: هل كان موتُها قاسياً؟

العمياء: الموتُ فظاظةٌ تَجرحُ الغافلينَ عنه.

ينبغي أن نكون أقوياءَ حتّى عندما يموتُ كائنٌ غريب.

الغريب: أكانتْ في نظرِكِ غريبة؟

العمياء: بل صارتْ كذلك.

فالموتُ يُحيل الأمَّ نفسَها غريبةً على صغيرها. ـ

---

(١) كتبها ببرلين في ٢٥ تشرين الثّاني/ نوفمبر ١٩٠٠، ووضعَها في البداية في كتابه «يوميّات فوربسفيده» تحت عنوان «شذرة». والقصيدة عبارة عن حوار شعريّ أوضحَ ريلكه نفسه في يوميّاته المذكورة غايته من تأليفه: كان يفكّر بوضع مأساة بلا أحداث تتمركز حول موضوع «الحنين» Sehnsucht إلى الأشكال والصّوَر، وكان في البداية يفكّر بوضعها حول مشلولين ثمّ وجد أنّ ظاهرة العمى أكثر ملاءمة لموضوعه. كتبَ: «أودّ وضع مأساة تندرج في موضوع الحنين. ينبغي أن أمنحها عنوان «العمياء». إنّني أدرك فجاةً موضوعي، وألمح الإهاب الضّامر والمؤثّر لفتاة انتشرت حساسيّتها بكاملها على سطح جسدها لتُزهر عليه (. . .) مأساة ينبغي أن تحُدث أثراً لا علاقة له بكلّ ما هو صوفيّ أو قريب من عوالم الشّاعر ميترلينك Maetrerlink». بعد ذلك بأيّام، كتب هذه القصيدة ـ الحوار. وموضوع العمى أو النظرة المقلوبة (إلى الدّاخل) متواتر لدى ريلكه، ويلعب دوراً هامّاً في تطوّر تقنيته الشعريّة (أنظر القسم الأوّل من «قصائد جديدة»).

لكنّ ذلك كانَ بالغَ القسوةِ في الأيّام الأولى.
أحسستُ بجسدي يموتُ كلَّه.
العالَمُ الذي يزدهرُ ويَينعُ في الأشياء
كانَ كالمنتزَعِ منّي،
ومعه (كما يبدو لي) قلبي، وكنتُ أظلّ
ممدَّدةً وفاغرةً كَأرضٍ محروثة،
وكنتُ أشرَبُ مطرَ دموعي البارد
الذي كان ينهمرُ من عينيّ الميّتين بلا انقطاع
وبلا صخبٍ، مثلما تموتُ الغيوم
في السّماءِ الفارغةِ عندما يرحلُ اللّه.
وكان سمعي مَديداً ومنفتحاً لكلِّ شيء.
كنتُ أسمعُ أشياءَ ليسَ تُرى:
الوقتَ المنسابَ على شَعري،
والصّمتَ الذي يرنُّ في أقداحٍ هشّة، -
وكنتُ أحسّ بوردةٍ بيضاءَ كبيرة
وهي تمرّ قربَ يديّ.
وبلا انقطاعٍ كنتُ أفكّرُ: ظلامٌ يتلوه ظلام،
وكنتُ أحسبُ أنّي كنتُ أرى سلسلةً من النّور
على أهبةِ الانتشار مثْلَ نهار،
وأحسَبُني سائرةً صوبَ الصّباح
الذي كان هاجعاً بينَ يديّ منذ سنين.
كنتُ أوقظُ أمّي عندما كانَ نعاسيَ الثقيل
يَسقطُ من على وجهي المُظلم،

وكنتُ أصرخُ بأمّي: «اقتربي،
هاتي الضّوء!»
وكنتُ أصغي. كان كلُّ شيء يصمتُ طويلاً،
وكنتُ أحسّ بوسائدي قاسيةً كالحجارة،
ثمّ كان يبدو لي أنّني أرى شيئاً يظهر:
كان ذلك هو بكاء أمّي المحزون،
الذي لا أريدُ أن أتذكّره.
«هاتي الضّوءَ!»، كنتُ غالباً ما أصرخ في أحلامي؛
«لقد انهارَ الفضاءُ، فلترفعيه
عن وجهي وعن صدري.
ينبغي أن ترفعيه، أن تزحزحيه،
أن تُعيديه إلى النّجوم؛
لم أعدْ أقدرُ على العيشِ هكذا رازحةً تحتَ ثقلِ السّماء.
لكنْ هل أنتِ مَن أُخاطبُ يا أمّي؟
مَن أخاطبُ سواكِ إذَنْ؟ من يقفُ هناك في الخلف؟
مَن يقفُ وراءَ السّتارة؟ أهوَ الشّتاء؟
هل هيَ العاصفةُ يا أمّي؟ هل هوَ اللّيل؟ قولي يا أمّي!
أم هوَ النّهارُ، يا أمّي؟... أهوَ النّهار!
من دوني يأتي؟ كيف ينبلجُ نهارٌ بِدوني؟
أفلا يُحسّ شيءٌ بغيابي؟
أما مَن يُطالبُ بأخباري؟
هل أنا وأنتِ منسيّتان؟
أنا وأنتِ؟... لكنّكِ هُنا؛

والأشياءُ كلُّها تصاحبكِ، أليسَ كذلك؟
الأشياء كلّها ما برحتْ تُعنى بمُحيّاك،
وكلُّها تتبارى لخدمته.
عندما ترتاح عيناك
فهما تقدران أن تُعاودا النّهوض
وإن يكنْ تعبهما كبيراً.
. . . عينايَ أنا صامتتان.
ستفقدُ أزهاري ألوانَها.
ستجْمدُ في زجاجِها مراياي.
ستمّحي السّطورُ من كتبي.
وفي الأزقّة ستمضي أطياري
في تحليقٍ هائمٍ تنجرحُ إبّانَه
إزاءَ نوافذِ أناسٍ غرَباء.
لا شيء تجمعه بي صلةٌ بعدَ الآن.
الكلُّ هجرَني. ـ
جزيرةٌ أنا.»
الغريب: وأنا عبرتُ البحر.
العمياء: كيفَ؟ إلى أنْ بلغتَ الجزيرةَ؟ . . . أتراكَ جئتَ حتّى هنا؟
الغريب: أنا في قاربي ما أزال.
دنوتُ دونَما صخب ـ
من شواطئكِ. طَفِقَتِ الأمواجُ تهزُّ القارب:
وكانتِ الرّيح تلوي رايتَه إلى اليابسة.
العمياء: جزيرةٌ أنا، ووحيدة.

وإنّي لَثريّة.
في البدء، عندما كانت الطّرقُ القديمةُ ما تزال تركض
في أعصابيَ المجهَدة
من فرطِ ما ينتهجونَها،
نعَمْ، في تلكَ الآونةِ تألّمت.
ثمّ غادرَ كلّ شيءٍ محلَّ القلب
دون أن أعرفَ في البدء إلى أين.
مشاعري كلّها، كلُّ ما أكون
تجمّعَ وتدافعَ وصرَخَ
إزاءَ العينين المقبورتَين واللّتين ما عادَ لهما من حراك.
كلّ مشاعريَ التّائهة...
لا أعلم ما إذا كانتْ بقيتْ هكذا سنوات،
لكنّي أعرف ما كانتْه تلك الأسابيع
التي عادتْ هيَ فيها محطّمةً عن آخرِها
وما عادت تعرفُ أحداً.

ثمّ رويداً رويداً انغلقَ النّهجُ المؤدّي إلى العينين.
لم أعدْ أعرفُه.
كلّ شيءٍ فيَّ الآنَ يروح ويغدو
بخطوةٍ واثقةٍ، وبلا اكتراثٍ، مشاعري
تخطو كَمُتَماثلٍ للشّفاء وتستعذبُ هذه المشية
عبرَ المنزلِ المظلمِ الذي هوَ جسدي.
بعضُ مشاعري يُمارس القراءة،

ويُمعن في تفحّصِ الذّكريات؛
لكنَّ أحدَثها عُمراً
ينظرُ إلى خارج.
فهيَ ما إنْ تستكشفُ أحدَ أقاصيَّ حتّى
تواجهُها شفافيتي -
جَبيني مُبصرٌ، ويدي هذه
قرأتْ أشعاراً كثيرةً في راحاتِ أيدٍ أخرى.
قدَمي إذْ تدوسُ الحجارةَ تكلّمُها،
وكلُّ طائرٍ يحمل وإيّاه صوتي
الذي انتشلَه هوَ من على حائطِ النّهار.
الآنَ ما عاد ينقصني شيء،
الألوانُ كلّها تُترجَم
إلى صخبٍ وروائح.
ويا لَجمالِ موسيقاها غيرِ المتناهي
عندما تتحوّل هيَ أنغاماً!
فيمَ ينفعني يا ترى كتاب؟
فالرّيح تقلّبُ أوراقَ الشجَر؛
وأنا أعرفُ الكلامَ الذي يُسمَع فيها
وأحياناً أكرّرُه على مهلي.
والموتُ الذي يتلفُ العيونَ كَالأزهار،
الموتُ لن يعثرَ على عينيّ...
الغريب (خفيضاً): أنا أعلَمُ ذلك.

جنّاز[1]

مُهدى إلى كلارا فيستهوف

Clara Westhoff gewidmet

منذُ ساعةٍ ثمّةَ في العالَم
شيءٌ إضافيٌّ. إكليلٌ جديد.
كانَ قبلَ هنيهاتٍ أوراقاً خفيفةً... ولكنّني ضَفَرتُه:
والآنَ صارَ لإكليلِ الغارِ هذا ثِقَلٌ عجيب،
وهوَ مفعَمٌ بالظّلامِ حتّى لَيَبدو
وكأنّه يرتشفُ من أشيائي قادمَ لياليه.
الآنَ تكادُ تُفزعني اللّيلةُ الآتية،
وحيدةً[2] مع هذا الإكليل الذي ضَفَرْتُ،
غيرَ مخمِّنةٍ أنَّ شيئاً جديداً يولَد
ما إن تلتفُّ الأغصانُ حولَ طوقِ الإكليل؛

---

(١) كتب ريلكه هذه القصيدة في برلين في ٢٠ تشرين الثّاني/ نوفمبر ١٩٠٠، في رثاء غريتيل كوتمايير Gretel Kottmeyer، وكانت صديقة لزوجته كلارا ريلكه ـ فيستهوف. وهذه الأخيرة هي من حفّزته على كتابة هذه القصيدة، وذلك في رسالة إليه دعته فيها «شاعر الجنّازات». وبالفعل، ففنّ الرّثاء أو الجنّاز يحتلّ في شعر ريلكه مكانة أساسيّة: أنظرْ في مكان أبعد قصيدته الطويلة المعنوَنة «جنّاز» أيضاً، بقسميها الاثنين، وعمله الشّعريّ «سونيتات إلى أورفيوس»، الذي كتبه بكامله باعتباره «شاهدة قبر» لراقصة شابّة غادرت العالَم مبكّراً.

(٢) وضعَ ريلكه هذا الجنّاز على لسان زوجته، ترثي صديقتها، ومن هنا تأنيث المتكلّم (المترجم).

منهمكةً بإفراطٍ في اعتبارِ هذا لا غَير:
أنَّ شيئاً باتَ الآنَ عاجزاً عن أن يكون؛
كأنّني ضائعةٌ في أفكارٍ لم تُطرَقْ قطّ،
نلاقي فيها أشياءَ غريبةً سبقَ أن شوهدتْ ذاتَ يومٍ يقيناً...

... على امتدادِ النهرِ تمضي الأزهارُ التي اقتلَعَها الصّغارُ في لعبهم. من أصابعهم المفتوحةِ سقطتِ الأزهارُ واحدةً بعدَ الأخرى حتّى لم يعدْ من باقةٍ؛ وحتّى أنّ المُتبقّي، الذي حَملوه معهم إلى المنزلِ، لم يعد صالحاً إلاّ ليُرمى به في النار. آنئذٍ يقدرونَ، فيما يحسبُهم الآخرونَ نائمينَ، أن يبكوا اللّيلَ كلّهُ الأزهارَ المهشّمة.

منذُ الأزلِ كنتِ يا غريتيلُ[1] منذورة
لتموتي فتيّة،
لتموتي شقراء.
بكثيرٍ قبل أنْ تكوني منذورةً لأن تعيشي.
ولذا أحلَّ السيّدُ قَبلكِ شقيقة،
ثمَّ شقيقاً،
ليكونَ هناكَ قبلَكِ صنْوانِ نقيّان
يُريانكِ طريقَ الموت،
طريقَكِ أنتِ،
إلى موتِك[2].

---

(١) غريتيل Gretel: إسم الفتاة التي تخاطبها المرثيّة، وهو يعني «زهرة اللؤلؤيّة» (المترجم).
(٢) يفهم القارئ أنّ الفنّانة الرّاحلة كان قد سبقها إلى الموت شقيقة لها وشقيق (المترجم).

لم يُخلَقْ شقيقُك وشقيقتُك
إلاّ لكي تعتادي،
ولكي يُصالحَكِ احتضاران
وهذا الاحتضارَ الثّالث
الذي كان يَتهدّدُكِ منذُ آلافِ الأعوام.
من أجلِ موتكِ هذا
نهضَتْ حَيَوات؛
وضفرَتْ أيادٍ أكاليلَ زهر،
وتكوّنتْ ثمّ تلاشَتْ
نظراتٌ أعارَتها الأورادُ حُمرتَها
وزادَها الرّجالُ عنفواناً،
ومرّتينِ **أُلِّفَ** فصلُ الموتِ هذا
قبلَ أن يُداهمَكِ أنتِ،
ويغادرَ المسرحَ المُطفأَ الأنوار.

. . . هل ارتجفتِ لدى اقترابهِ يا رفيقةَ لَعبي العزيزة؟
أكانَ هوَ عدوَّكِ؟
أبكيتِ بإزاءِ قلبِه؟
هل انتزعكِ من حرارةِ الوسائد
ليقذفَكِ في الألقِ المترنّح لتلك اللّيلة
التي لم يغفُ فيها أحدٌ في البيتِ كلّه. . .؟
بمَ كانَ يا ترى شبيهاً؟
لا بُدَّ أنَّكِ تعرفينَ هذا. . .

ولذا عدتِ إلى **وطنِك**.

. . . .

إنّكِ لَتعرفين
ازهرارَ أشجارِ اللّوز
وزرقةَ البُحيرات.
أشياءُ كثيرةٌ لا تنفذُ إليها إلاّ مشاعرُ امرأة
عرفتْ حبَّها الأوّلَ ـ تعرفينَها أنتِ.
خلالَ تلكَ الأغساقِ المتأخّرةِ **في الجنوب**
نفخَتْ فيكِ الطّبيعة
ذلكَ الجمالَ الذي لا انتهاءَ له
الذي وحدَها تعرفُ التّعبيرَ عنه
الشّفاهُ الرّضّيةُ لشخصَينِ رضيَّين
ما عادا يِشكّلانِ إلاّ عالماً **واحداً** ونبرةً **واحدة ـ**
هذا كلّه أحسَستِ أنتِ به بشيءٍ من الخفوت
(آه كم جرحَ ذلكَ الرّعبُ غيرُ المتناهي
تواضعكِ غيرَ المتناهي!). كانتْ
رسائلكِ تأتي من الجنوب،
حارّةً، بَعدُ، بالشمس، ولكنْ يتيمة، ـ
ثمّ رحلتِ لكي تلحقي أخيراً
برسائِلكِ المرهَقةِ المتوسّلة؛
لأنّكِ كنتِ لا تحبّذينَ الإقامةَ في اللّمعان،
كانَ كلُّ لونٍ يُثقلُ عليكِ كَخطيئة،
كنتِ في اللّهَفِ تعيشين،

لأنّكِ كنتِ تعلمينَ أنَّ **الكلّ** ليسَ هوَ هذا.
ما الحياة سوى شذرةٍ... من أيِّ شيء؟
ما الحياة سوى نغمةٍ... من أيِّ شيء؟
لا يكون للحياةِ معنىً إذا لم تكنْ موصولة
بالمداراتِ الكثُرِ التي ما فتئتْ تكبرُ في كلِّ جوانبِ الفضاء، -
ما الحياةُ سوى حُلمٍ في حُلم،
لكنَّ اليقظة إنّما هيَ في محلٍّ آخَر.
هكذا أقلعتِ عن الحياة.
بأيّةِ مهابةٍ أقلعتِ عن الحياة،
أنتِ التي كنّا نعرفكِ بالغةَ البساطة!
كنتِ تمتلكينَ القليلَ من الأشياء: ابتسامةً، بسيطةً هيَ أيضاً،
كانتْ منذُ البدايةِ مكتئبةً قليلاً،
وشَعراً شديدَ الرّهافةِ، وحُجرةً ضيّقة
جَعلها موتُ شقيقتكِ مفرطةَ السّعةِ بالنّسبةِ إليك.
وأنا أحسَبُ اليومَ أنّ كلَّ ما يتبقّى
لم يكن سوى ثوبِك، يا رفيقةَ لعبي الصّامتة.
لكنّكِ كنتِ **كثيرةً**. ونحنُ
كنّا نعرفُ ذلكَ أحياناً
عندما كنتِ تَلجينَ في الصّالةِ مساءً؛
كنّا نعرفُ أنّنا كانَ ينبغي في تلكَ اللّحظةِ أن نصلّي؛
ذلكَ أنّ جمهرةً تكون
قد دخلتْ في أثرِك،
لأنّك تعرفينَ الطّريق.

كانَ ينبغي أن تعرفي ذلك،
ولقد عرفتِه
أمسِ. . .
أنتِ يا أصغرَ الشّقيقات.

أُنظري،
إنَّ هذا الإكليلَ لَثقيل.
وسوفُ يُتوّجونَكِ به،
هذا الإكليل الثّقيل؛
أَسَيحتملهُ تابوتُكِ؟
لو انكسرَ التّابوت
تحتَ هذا الثّقلِ الأسوَد،
فإنَّ شيئاً من الغار
سيَزحفُ في ثنايا
ثوبِك.
سيتشبّثُ بكِ لينتشر صعوداً،
سيتشبّثُ بكِ ويحيطُ بِك،
والنّسغُ الذي يجري في عيدانِه
ستُزعجُكِ وَشْوَشَتُه؛
لفرطِ ما أنتِ عفيفة.
لكنّكِ ما عُدتِ منغلقة،
أنتِ المُسَجّاة بكاملِ طولِ جسمكِ والمهجورة.
هيَ ذي أبوابُ جسدكِ موارِبة،

وهوَ ذا الغارُ الشّديدُ الطّراوة
يَخترقُكِ. . .

. . . .

كمثْلِ
مواكبِ راهبات
يتقدّمنَ
مهتدياتٍ بحبلٍ أسود،
لأنّ الظّلامَ فيكِ غامرٌ يا من أنتِ بئرٌ؛
في دهاليزِ دمكِ المهجورة
يتدافعنَ حتى قلبكِ؛
هناكَ حيث كانتْ آلامكِ المفعمةُ حناناً
تصطدمُ بالأمسِ بأفراحِك
وذكرياتكِ الشّاحبة ـ
وكأنّهنَّ في صلاة
يَجُلْنَ في القلبِ الذي سكَتَ صخبُه
والذي صارَ في ظلامهِ مفتوحاً للجميع.

لكنَّ هذا الإكليل ليس ثقيلاً
إلاّ في العالَم المُضاء وإلاّ
عندَ الأحياءِ الجائلينَ هنا قربي؛
وَلسوف يتلاشى
ثِقَلُه
عندما أطرحه عليكِ.

فالتّربةُ ملأى بوزنِ عِدْلٍ[1]،
تربتُكِ أنتِ.
إنّه ثقيلٌ بعينيَّ المتشبّثتَينِ به،
ثقيلٌ بكلِّ ما
قمتُ به من أجلِه؛
وإنّ مخاوفَ جميعِ منْ رأَوه
ستظلُّ عالقةً به.
خُذيهِ قربَكِ لأنّه عائدٌ إليك
مُنذُ اكتمَلَ.
أبعديهِ عنّي.
دَعيني وحدي! إنّه كمثْلِ ضَيْفٍ، وإنّي
لأكادُ أخجلُ منه.
أخائفةٌ يا غريتيلُ أنتِ أيضاً؟

أَما عدتِ تقوينَ على المشي؟
على البقاءِ واقفةً في الحُجرةِ بإزائي؟
أَوَ تؤلمُكِ قدَماكِ؟
فلتبقي إذَنْ حيثُما الآخرونَ مجتمعون،
سنأتيكِ به غِداً، يا صغيرتي، هذا الإكليل،
خلالَ ممْشى الأزهار العاري من أوراقه.

(١) العِدْل هو المُساوي والمُعادِل والمِثْل، كالعِدْلين المتساويين يوضَعان على جنبَي بعيرٍ. وما يقصده ريلكه هو أنّ الإكليل الثقيل سيجد ما يقابله ويوازيه في ثقل الأرض التي باتت تشغلها الرّسّامة الرّاحلة (المترجم).

سنأتيكِ به، انتظري دونَما خشية، -
بل سنأتيكِ غداً بأكثرَ من إكليل.
حتّى إذا ما هبّتْ عاصفةٌ شرِسة،
فالأزهارُ لن تتأثّرَ إطلاقاً.
سنأتيكِ بها. إنَّ لكِ فيها
حقّاً مؤكّداً يا صغيرتي، وإنْ تكنْ
صارتْ سوداءَ وكسيرة،
أو بدتْ ذابلةً منذُ زمان.
لا تقلقي، لن تقتدري
أن تميّزي بينَ ما ينهضُ وما يسقط؛
الألوانُ خامدةٌ والأصواتُ صارتْ جوفاء،
وستكونينَ عاجزةً حتّى عن تخمينِ
من يَأتيكِ بكلِّ هذه الأزهار.

الآنَ صرتِ تعرفينَ الآخرَ، ذلكَ الذي يُقصينا عنه
كلّما أمسكْنا به في الظّلمة؛
تحرّرتِ الآنَ من كلِّ ما كنتِ راغبةً فيه،
نلتِ شيئاً تُمسكين به.
كانَ لكِ بيننا قامةٌ قصيرة،
ولعلّكِ الآنَ غابةٌ ناضجة
تخترقُ أوراقَ أشجارها رياحٌ وأصوات -
صدّقيني، يا رفيقتي، لم يُمارَسْ عليكِ أيُّ عُنف.
كان موتُكِ من قبلُ قديماً

عندما بدأت حياتكِ؛
ولذا انقضَّ عليها
كي لا تدومَ هيَ بَعْدَه.

. . . .

أكان شيءٌ ما يعومُ حولي؟
يا ترى هل اقتربتْ رياحُ اللّيل؟
إنّني لم أرتجفْ.
قويّةٌ أنا ووحيدة. ـ
ما الذيَ أفلحتُ في أن أصنعَه اليوم؟
. . . أفلحتُ في أن أقطفَ في المساءِ شيئاً من الغار،
وجعلتُ ألوي عيدانَه وأضفرُها حتّى امتثلتْ لي.
ما يزال الغارُ يسطعُ بألَقٍ أسوَد.
وقواي
في هذا الإكليلِ نفسِه تجري.

خاتمة[1]

الموتُ كائنٌ كبير.
ونحن أبناؤه،
بأفواهنا الضّاحكة.
وعندما نَحسَبُنا في صميمِ الحياة
يجرؤُ هوَ على البكاء
في داخِلنا.

(١) قد يكون كتبَها في ١٩٠٠ ـ ١٩٠١. وهذه القصيدة الختاميّة هي معادل للقصائد المعنوَنة «ديباجة» و«استهلال». بعد «جنّاز» ثريّ ومزدان بصوَر تنتمي إلى «الأسلوب الشابّ» Jugendstil (أنظر تعريفه في تصدير الدّيوان)، يضع ريلكه هذه التذكرة بالموت المكتوبة باقتضاب يجعل منها ما يشبه شاهدة قبر.

قصائد جديدة

[القسم الأوّل][1]

---

(١) نشر ريلكه هذه المجموعة في ١٩٠٧ جامعاً فيها ثلاثاً وثمانين قصيدة كتبها في الفترة بين ١٩٠٢ و١٩٠٧، وسمّاها «قصائد جديدة Neue Gedichte». ثمّ نشر في العام التالي مجموعة أخرى سمّاها «قصائد جديدة ـ قسم آخر» *Der Neuen Gidiche anderer Teil*، فصارت المجموعة الأولى تحمل، لتمييزها عن الثانية، عبارة «القسم الأوّل» غير الموجودة في عنوانها بالأصل. أنظرْ بخصوص تطوّر الفنّ الشعريّ لريلكه في هاتين المجموعتين الصفحات المكرّسة لهما في تصدير الدّيوان (المترجم).

أبولّو القديم[1]

مثلَما هناكَ أصباحٌ وضيئة
تخترقُ الغصونَ العاريةَ بألقٍ هوَ مِن قبلُ
ربيعيٌّ حقّاً، فلا شيءَ في هذا الرّأس
يقدرُ أن يمنعَ النّيران المتضافرة،

نيرانَ القصائد من أن تلفحَنا بوَهجها شبْهِ القاتل،
ذلك أنّ نظرته ما تزالُ في منجىً من الظّلام،
وصُدغَيه أندى من أن يَستقبلا إكليلَ الغار.
ولاحقاً فحسبُ سوفَ تنبثقُ من رموشِ عينيه

---

(١) كتبها بباريس في ١١ تمّوز/يوليو ١٩٠٦. تقوم هذه السّونيتة على مفارقة: الألق القاتل الذي ينبعث من فم إله - رضيع يعود إلى فجر الأسطورة. وإنّ قرار الشاعر بافتتاح «قصائد جديدة» في هذا القسم ولاحقاً في القسم الثاني بقصيدتين عن أبولو، إنّما يدلّ على أنّ الفنّ هو الموضوع الحقيقيّ لقصائد هذه المجموعة: القصيدة تلفحها نار أبولو، إله الوضوح الشّمسيّ والموسيقى والغناء والشّعر في الميثولوجيا الإغريقيّة. وينبغي ملاحظة أنّ أبولو الذي يغنّيه ريلكه هنا ليس أبولو الكلاسيكيّ كما نقابله عند غوته Goethe أو فنكلمان Winckelmann مثلاً، بل هو أبولو قديم، أو بدائيّ، يجسّد الأصول الأسطوريّة للفنّ ويظلّ شديد القرب من الإله الصّاعق أو الضّارب الذي يستحضره هولدرلين Hölderlin في رسالته الشهيرة إلى بولندورف Böhlendorff. (ملاحظة من المترجم: إسم الإله المذكور في اليونانيّة هو في الحقيقة: «أبولون» Apollon، أمّا «أبولّو» Apollo فهو اسمه اللاّتينيّ، وقد اتّبعتُه هنا لأسباب عديدة، فهو نفسه المستخدَم في اللّغة الألمانيّة، وبالتالي لدى ريلكه، كما أنّه هو الأكثر شيوعاً في العربيّة، وأخيراً فهو يبدو لي أكثر نصاعة موسيقية وقدرة على الدّخول في مختلف التراكيب والعبارات.)

جُنينةٌ عاليةٌ ممتلئةٌ وَرداً،
تنفصلُ تويجاتُها واحداً بعدَ الآخَر
لتستقرّ في ارتعاشةِ ذلكَ الفم،

الذي ما برحَ صامتاً، متلألئاً وكاملاً،
والذي يَشرَبُ خلالَ ابتسامته
كأنَّ غناءه يُقَطَّرُ له تقطيراً.

شكوى فتاة[1]

من سنواتِ طفولتي تلك
كنتُ أُحبُّ أكثرَ ما أُحبّ
عذوبةَ أن أكونَ أغلبَ الأحايين وحدي؛
بدلَ إمضاءِ الوقتِ في العِراك،
كان المرءُ يبقى مُحاطاً
بأشياءَ قريبةٍ وبعيدة،
طريقٍ، وحيَوانٍ، وصورة.

يومذاكَ كنتُ أحسبُ أنّ الحياة
تهبنا دوماً
إمكانَ الانزواءِ في أنفسنا.
ألم يَعُدِ الأفقُ الواسعُ مقيماً فيَّ أنا نفسي؟
أوَ ما عادَ لي كما في طفولتي تلك
شيءٌ في داخلي يُطمِّنني ويَفهمني؟

---

(١) كتبها بباريس حوالى الأوّل من تمّوز/يوليو ١٩٠٦. والفتاة هي التي تتكلّم في هذه القصيدة. ففي غير مرّة عمل ريلكه على رصد مشاعر فتيات في مقتبل شبابهنّ. وتعالج القصيدة موضوعاً مهمّاً في شعره أو «نظريّة» خاصّة به عن الحبّ غير الاستحواذيّ، وخصوصاً فقدان الكائن الإنسانيّ لوحدة كيانه.

بغتةً أُحسُّ بي مهجورة،
وهذه العزلةُ تصبح لي
فضاءً هائل الشّساعة،
عندما تشرئبُّ رغباتي
على كثيبَي نهدَيَّ وتُطالب
بجناحَين أو بِنهايةٍ ما.

أغنية عشق[1]

كيفَ أُبقي على روحي
منفصلةً عن روحكَ؟ أنّى لي
أن أُبعدَها عنكَ صوبَ أشياءَ أخرى؟
كمْ أودّ إخفاءَها في مكانٍ ما
ضائعٍ في الظّلام،
مكانٍ لا صخبَ فيه، مجهولٍ وبعيد
عن رنينِ أصداءِ روحكَ العميقة؟
ومع ذلكَ فكلُّ ما يلمسُنا
يَجمعنا مثلما تُفجّرُ لمسةُ قوسٍ
نغمةً واحدةً من وَترَين.
لأيِّ آلةٍ موسيقيّةٍ نحنُ يا ترى وَتَران؟
أيّ موسيقيٍّ يعزفنا؟
آه يا أغنيةً عذبة.

---

(١) كتبها في كابري بإيطاليا في منتصف آذار/مارس ١٩٠٧. قصيدة عشق طرفاها غير مشخَّصَين. إنّ زيارة ريلكه تلك لكابري قد بقيت مرتبطة في ذهنه بمشهد إيروسيّ تقوم فيه كونتيسة شابة بتقشير تفاّحة له أمامه. وهو سيستعيد هذه الذكرى في رسالة إلى لو أندرياس ـ سالومي في ١٠ كانون الثاني/يناير ١٩١٢. الموضوع الأساسيّ للقصيدة هو عدم توافق العمل الفنيّ و«الاستسلام» للعلاقة العشقيّة. وهي فكرة متواترة في عمل ريلكة منعتْه من كتابة قصائد عشق كبرى. تضاف إليها فكرة أنّ حميّا الإله إيروس تنزع عن الحبّ كلّ طابع فرديّ أو شخصيّ. وهو ما يعيد ريلكه معالجته بحدّة أكبر في المرثيّة الثالثة من «مراثي دوينو»، وكذلك في قصيدة «إيروس» المنشورة ضمن أشعاره من وراء القبر.

من إيرانّا إلى صافو[1]

يا متوحّشةً تقذفُ الرّمحَ بعيداً بعيداً:
كنتُ بين أصحابي قابعةً بهدوء
كَرمحٍ بين أشياءَ أخرى، وإذا بِهديرِ صوتِك
يقذفني إلى البعيدِ. ما عدتُ أعرفُ أينَ أكون.
لا لأحدٍ أن يُعيدني إلى حيثُ كنت.

أخَواتي يفكّرنَ بي حائكاتٍ نسيجهنّ،
والبيتُ تملأه خطى أليفة.
أنا وحدي بعيدةٌ وإلى نفسي لستُ أعود،
أرتجفُ كما في صَلاةٍ، فالإلاهةُ السّاحرة
في قلبِ أساطيرها تُشعِل[2]
نارَها من موقدِ حياتي.

---

(١) كتبها في مودون Meudon، قرب باريس، في شتاء ١٩٠٥ ـ ١٩٠٦. وإيرانا Eranna، ويُكتَب اسمها تقليدياً على هيأة: Errine، شاعرة يونانية تُدرَج ضمن حلقة الشّاعرة صافو في جزيرة لسْبوس، ويروى أنّها عاشت بين ٦٢٥ و٥٨٠ قبل الميلاد، ولكنّ دراسات حديثة تموقع حياتها في تيلوس وفي القرن الرابع قبل الميلاد. تقول «أسطورتها» الشخصيّة إنّها توفّيت في سنّ التاسعة عشرة حزناً لابتعاد معشوقتها عنها. فهي تنضوي إذنْ تحت لواء العاشقات العظيمات اللائي يضفي عليهنّ ألم الهجران هالة إضافيّة، وهو موضوع سيعالجه ريلكه بقوّة في المرثية الأولى من «مراثي دوينو».

(٢) «الإلاهة الجميلة» هي أفروديت، وهنا اقتباس ممكن لبيت لصافو يصوّر فتاة تداهمها أفروديت فتصبح «عاجزة عن مواصلة العمل على نوْل حياكتها».

من صافو إلى إيرّانا[1]

لَسوف أغمرُكِ بالقلقِ وأهزُّكِ
كمثْلِ عودٍ مُحاطٍ بأوراق[2].
سأخترقكِ كما يفعلُ الموت
وكَقبرٍ أُهديكِ
إلى سائرِ الأشياء[3].

---

(١) كتبها في مودون Meudon، في شتاء ١٩٠٥ ـ ١٩٠٦. وفي رواية ريلكه «دفاتر مالته...» نجد أيضاً كلاماً عن صافو، «هذه المرأة بقامتها القصيرة الممدودة إلى اللاّ نهاية، والتي كان القدماء، على ما يروي جالينوس، يقصدونها كلّما قالوا: الشّاعرة».

(٢) الإشارة هنا إلى قضيب الغار الذي كانت تحمله تابعات باخوس في طقوسهنّ الإباحيّة. والبيت يحتمل قراءة رمزيّة: مشاعر الحبّ الوليدة لدى إيرانا الشابّة ستكون هي أداتها (قضيب غارِها) في الإبداع الشعريّ.

(٣) إيرانا هذه بذرة تمهّد لموضوع الرّاحلين مبكّراً الذي سيفرض نفسه بقوّة في «مراثي دوينو».

من صافو إلى ألكايّوس[1]

(شذرة)

ما تقدرُ أن تقولَ لي يا ترى،
وأنّى لكَ أن تخاطبَ روحي،
إذا كنتَ تُغمضُ عينيكَ أمامَ الأشياء
البالغةِ القربِ والتي لم تُوصَفْ يوماً؟

أما تَرى، يا رجلُ، أنّ تقريظَ هذه الأشياء
قد اجتذبنا بعيداً، حتّى إلى المَجد.
لا أكادُ أجرؤ على الاعتقاد
بأنّ رقّةَ بَكارتنا يمكن أن تتلاشى بينَ الرّجال،

---

(١) كتبها في باريس في ٤٢ تمّوز/يوليو ١٩٠٧، فهي من حيث الترتيب الزمنيّ آخِر «قصائد جديدة» في قسمها الأوّل هذا. وخلافاً للقصيدتين السابقتين اللتين يعتمد فيهما على عناصر أسطوريّة، يستند ريلكه هنا إلى معرفة موثّقة. ففي إحدى رسائله يشكر إيلين كي Ellen Key لتوفيرها له مصادر هامّة. كما كتب لزوجته كلارا تعليقاً يرافق نسخة من القصيدة يعرّف فيه ألكايوس بأنّه «شاعر تصوّره جرّة قديمة وهو يقف حانيَ الرّأس أمام صافو، حاملاً بيده قيثارته وقائلاً لها: «إيه يا ناسجةَ الظلمات، أيّتها النقيّة بابتسامتك العسليّة، إنّ الكلمات لتتدافع إزاء شفتيّ، ولكنّ الحياء يمنعني من قولها». ويروى إنّ صافو ردّت عليه بالقول: «لو كنتَ في صميم نفسك راغباً في أشياء جميلة ونبيلة ولم يكن لسانك حاملاً لأشياء وضيعة لَما حنيتَ رأسكَ شاعراً بالعار ولَتكلّمتَ كما ينبغي»...» وقد ترجمَ ريلكه جملةً تعني بالأصل: «يا من تضفرين خصلات شعرك البنفسجيّة»، ترجمَها إلى التعبير المدهِش: «ناسجة الظلُمات»، وذلك لأنّ معرفته باللّغة اليونانيّة كانت محدودة. وإلى هذا الحوار الذي عثرَ هوَ عليه في أحد الكتب يشير العنوان الثانويّ («شذرة») الذي وضعه ريلكه للقصيدة.

هذه البكارة التي حفظنا نقاءَها، أنا المُلقَّنة
وسائرُ المُلقَّناتِ مثلي، بعَوْنِ واحدٍ من الآلهة[1]،
حتّى أنّ ميتيلينه[2] في اللّيلِ تعْبق،
بالعطرِ المتصاعدِ من نهودنا النّامية
كما يعبقُ بستانٌ عامرٌ بأشجارِ التّفّاح -.

نعمْ، هيَ نهودٌ لم تخترْها أنتَ
لتظفرَ منها أكاليلَ ثمارٍ أو شيئاً آخر،
أنتَ يا خطيباً مسكيناً يشيح بوجهه.
ألا امضِ ودَعْني، ليهرعَ إلى قيثاري
كلُّ ما تطردُه أنتَ. الأشياءُ كلُّها في انتظار.

هذا الإلهُ لا يصْلحُ لمؤازرةِ زوجَين،
ولكنّه عندما يسري في قلبِ كائنٍ متوحِّد
. . . .

(١) إله صافو هو أبولو، إله الغناء والشّعر، وليس إيروس، إله العشق والشّهوة. وهذه الفكرة يستعيدها ريلكه في «سونيتات إلى أورفيوس» (١، ٣). ونحن هنا بعيدون عن أجواء الخلاعة التي تصوّرها قصيدة «ليسبوس Lesbos» لبودلير، وإن كانت الفقرة (السّتروفة) الثالثة تحتفظ بأثر منها.

(٢) هي المدينة الرّئيسة على جزيرة لبسوس، حيث عاشت الشّاعرة صافو. إسمها يُنطَق اليوم: ميتيليني Mitilini، ولكنّ ريلكه اتّبع الإملاء القديم لأنّ قصيدته تتموقع في الأزمنة القديمة.

قبر فتاة[1]

ما زلنا نفكّر بذلك. كما لو كان محتوماً
أن يقدرَ هذا كلُّه على العيش من جديد.
كَشجرةٍ على رابيةِ أشجارِ ليمون،
حملتِ أنتِ نهديكِ الصّغيرَين
في تيّار دمِه الذي كان ما فتئَ يصخب.

في دمِ ذلك الإله[2].
وكانَ هوَ
ذلكَ الهاربَ الأنيقَ المُدّخِرَ مداعباتِه للنّساء،
البالغَ الحنانِ، اللاّهبَ كَأفكاركِ أنتِ
ذلك الذي بِخيالهِ يُدثّرُ خاصرتَيكِ الفتيّتين،
والمنحنيةَ قامتُه على شاكلةِ حاجبَيكِ الفتيّين.

---

(١) كتبها في مودون قبل الأوّل من شباط/فبراير ١٩٠٦. ويمكن إضافة القصيدة إلى «سونيتات إلى أورفيوس» وسواها من المراثي التي وضعها ريلكه لراحلات مبكرّات، إيرانا مثلاً.

(٢) هذا الإله هو إيروس، يجسّده دون جوان بالتعارض مع أبولو. الموت والقبر يرمزان إذن إلى التضحية بالعذريّة.

قربان[1]

عرفتُكِ. ومنذُ ذلكَ الحينِ راحَ جسدي يُزهر
في كلِّ عروقِهِ ناشراً أريجاً ولا ألطفَ؛ ألا انظري:
هوَ ذا أمشي بأكثرَ استقامةً، وخطايَ أكثرُ فأكثرُ مرونة،
بيدَ أنّكِ لا تفعلين سوى أن تنتظري. مَن تكونين؟

أحسُّ بالحركةِ لا تفتأ تُبعدني
عن ماضٍ ينقشع عنّي ورقةً ورقة
وحدَه يبقى ثابتاً نجمُ ابتسامتِك
حول رأسكِ وعمّا قريبٍ حول رأسي أنا أيضاً.

الأشياءُ العائدةُ إلى أعوامِ طفولتي، والتي
ما برحتْ غُفْلاً وكَمرآةٍ من الماء
سأهَبُها بفضلكِ أسماءً على ذلك المذبح
المحاطِ كلّه بشُعلةِ خصلاتِ شَعرِك
والذي يصنع له نهداكِ تاجاً لَدْناً.

---

(١) كتبها قبل الأوّل من شباط/ فبراير ١٩٠٦. قصيدة في الزّواج أو الارتباط العشقيّ بعامّة باعتباره «قربان» الفتى الذي «عرف» الفتاة والذي يضحّي بأشياء «طفولته» على «مذبح» جسد الحبيبة. ويندرج هذا النصّ في القصائد المستلهَمة من أجواء صافو، خصوصاً عبر الاستحضار المتواتر لصورة نهود العذارى. هذه القصيدة وسابقتها هما من عمل إيروس بالتضادّ مع أبولو.

أصبوحة شرقيّة[1]

أَوَ ليسَ هذا السّريرُ شبيهاً بِشاطئ[2]،
بقعةً من شاطئٍ نتمدّدُ عليها؟
لا شيءَ أكيدٌ هنا سوى امتلاءِ نهدَيك
يَسْبقانِ في دوارهما رغباتي.

فهذه اللّيلةُ التي كانتْ ممتلئةً صراخاً،
ونداءاتِ وحوشٍ يفْتكُ ببعضها البعض،
أَوَ لا تطرحُ علينا لغزَها المُخيف؟
وما ينهضُ ببطءٍ في الخارج، ما نَدعوه النّهار،

---

(١) كتبها بباريس في أيّار/ مايو ـ حزيران/ يونيو ١٩٠٦. ويحيل عنوان القصيدة إلى لون شعريّ تقليديّ من ألوان «المينيسانغ» Minnesang، والأخير هو الشعر العاطفيّ المغنّى الذي انتشر في الأراضي الجرمانيّة اعتباراً من القرن الرّابع عشر الميلاديّ، وكان شديد القرب من شعر «التروبادور» البروفنساليّ، الشديد التأثّر بدوره بالشعر العذريّ العربيّ. اللّون المقصود، واسمه Taglied («أغنية النّهار») يصوّر في العادة مشهداً مخصوصاً: بزوغ الفجر الآتي ليدمّر سعادة عاشقَين كانا قد اتّحدا في اللّيل. ويظلّ تعارض ظلام الغريزة ونور العقل يميّز لدى ريلكه شرط العشّاق أو تجربتهم المعيشة، وذلك خلافاً لتوحّد الحبّ في صيغته النباتيّة (صورة الانصهار الكامل كما يتجسّد في تلاحم المدقّة والسّداة). وهنا تمهيد لما سيكتبه في المرثيّة الرّابعة من «مراثي دوينو»: «لسنا متّحدين». أمّا النعت «شرقيّة» فيحيل إلى التراث التوراتيّ («نشيد الأناشيد») أو العربيّ والفارسيّ للشعر الغزليّ الذي منه انبثق تراث «المينيسانغ» المشار إليه أعلاه. وكما في القصائد السّابقة، ففي هذه القصيدة معارضة للتصوّر المسيحيّ للزواج.

(٢) يرمز السّرير إلى الإقامة المؤقّتة والعابرة.

أترانا نفهمه أكثر ممّا نفهم هذه اللّيلة؟

ينبغي أن نُحسنَ الانصهارَ أحدُنا في الآخر
كما تلتحمُ في الأزهارِ مدقّةٌ وسداة؛
ففي كلّ مكانٍ ينتظرُ النّشاز،
محشّداً قواه ومرتمياً علينا.

لكنْ فيما يعصرُ أحدُنا الآخر
لكي لا نرى النّشازَ مقترباً من كلِّ صوب
يقدرُ هوَ أن ينبثقَ منكِ ومنّي
ذلك أن روحَينا لا تحيَيان إلاّ على الخيانة.

أبيشاج[1]

I

كانت متمدّدةً، ذراعاها، ذراعا الطّفلة،
أوثقَهما الخدمُ حول الرَّجُلِ المستهلَك
الذي كانت هيَ تستقرُّ فوقه ساعاتٍ طوالاً ملؤها الحنان،
فيما يعروها شيءٌ من الفزَع لأنّه كان طاعناً في السّنّ جدّاً.

بغتةً كانَ نعيبُ بومٍ يتعالى أحياناً
فتغْمِسُ الفتاةُ محيّاها في لحيتِه.
كلُّ ما كان ظلاماً كان يأتي ويتكوّم
حولها ببطءٍ، يُصاحبُه خوفٌ ورغبة.

---

(١) كتبها في مودون إبّان شتاء ١٩٠٥ ـ ١٩٠٦. وأبيشاج هي فتاة يصوّرها «العهد القديم» («سفر الملوك الأوّل»، ١ ـ ٤) وقد وُضعتْ في خدمة داود لتؤنسه لدى هرَمه. تصورّ القصيدة الوحدة المتعذّرة بين العاشقين أو «التضحية» بالذّات التي يكون أحدهما مسوقاً إليها. يلاحظ هنا أيضاً تواتر صورة «النّهدين». والموضوع التوراتيّ (غير المشهور في الواقع والذي لا يكرّس له «العهد القديم» سوى أربع عبارات) يمنح القصيدة صيغة «لوحة» مرسومة بموضوعيّة وبرود وابتعاد مقصود بالرّغم من الطّابع «الفضائحيّ» للمشهد ورمزيّته الواضحة: استيقاظ الرّغبة لدى هذا الشّيخ الذي هو أقرَب ما يكون إلى شخصيّة بوعز، زوج راعوت الهرِم (أنظرْ «سفْر راعوت» في «العهد القديم») منه إلى رجل غافٍ ينتظر هذه التي توقظ حواسّه.

كانتِ النّجومُ ترتجفُ معاً مثْلَ شقيقات،
وإلى الحُجرة كان يتسلّلُ عطرٌ يبحثُ لا تدري عن أيِّ شيءٍ،
وكانت السّتارةُ تتحرّكُ باعثةً بإشارة
تتبعُها نظراتُها بخفاء.

بيدَ أنّها كانت تتشبّثُ بذلك الشّيخ المُظلم،
ولم يُدركها بَعدُ اللّيلُ الكبير.
كانت متمدّدةً فوق ذلكَ الملكِ الذي كان كلُّه برودة،
بتولاً وخفيفةً كمثْلِ روح.

II

جالساً كان الملكُ يفكّر طيلةَ النّهار الفارغ
بالأفعالِ المكتملةِ والرّغائبِ التي لم تتحقّق،
وبكلبته الأثيرة التي لطالما كانَ يُداعبها.
في المساء كانتْ أبيشاجُ تطرحُ قوسَ جسدها
على جسدِه، فتنبسطُ حياتُه المتلاطمة
خاويةً كَشاطئٍ سيّئ السّمعة،
تحتَ كوكبةِ نهديْها العامرةِ بالسّلم.

أحياناً كانتْ معرفته بالنّساءِ تسمح له
بأن يميّز مِن بينِ حاجبَيه
الفمَ الجامدَ الذي لم يحظَ بالقُبَلِ، وكان يُحسّ

بأنَّ غصنَ مشاعرها الشّديدَ الطّراوة
كان عاجزاً عن أن ينفذ إلى أعماقِه.
كان يرتجفُ. ومُصيخاً سمعَه كمثْلِ كلْب
كانَ يبحث عن نفْسِه في البقيّةِ الباقيةِ من حُميّاهُ الأُولى.

داود يغنّي أمام شاؤل[1]

I

أتسمعُ يا ملكي كيفَ تفتحُ لنا موسيقى كِنّارتي
أقاصيَ نشرعُ نحنُ خلالَها بالمسير:
تهيمُ حولنا أنجمٌ تائهة،
وكَالمطرِ ننهمرُ أخيراً،
وحثيما انهمرْنا نبَتتْ أزهار.

هذه الأزهار تعرفُها أنت، كنّ فتَيات،
واليوم هنَّ نساءٌ يُغرينني،
تقدر الآنَ أن تتنسّم أريجَ العذارى
والصّبيانُ الواقفون بأجسامهم الممشوقةِ والمتوتّرة،

(١) كتبها في مودون إبّان شتاء ١٩٠٥ ـ ١٩٠٦. مصدرها هو «سفر صموئيل الأوّل» في «العهد القديم»، ١٦، ١٤ ـ ٢٣. وهي شأنها شأن القصيدة السّابقة تشكّل لوحة. ولرامبرانت Rembrandt بالفعل لوحة تحمل العنوان نفسه. وثمّة نوع من التوازي مع موضوع هذه القصيدة وموضوع القصيدة السابقة «أبيشاج»: فداود مكلّف هنا بتطمين شاول بالعزف أمامه على الكِنّارة. هو تعبير عن قوّة الشّعر والموسيقى وتأثيرهما على النّفس، وكذلك عن صراع الحياة والقوّة الجنسيّة (والسّلطة بعامّة) من جهة والفنّ من جهة ثانية. ويشكّل المقطع الثّالث تركيباً مفارِقاً بين القوّتين. ويجدر التنويه بأنّ تنازع الفكر أو الفنّ والسّلطة هو موضوع شغلَ مثقّفي اللّغة الألمانيّة عشية الحرب العالميّة الأولى وعُني به خصوصاً الأخَوان توماس مان Thomas Mann وهاينريش مان Heinrich Mann.

نَسمعُ قربَ الأبوابِ السّرّيّةِ أنفاسهم.

آه لو كان لِعزفي أن يردّ لك هذا كلَّه!
لكنّ موسيقايَ تضيع في هيامها سَكْرى:
ولياليك، يا مَلكي، ما أقول يا ترى عن لياليك!
وتلك الأجساد كلّها التي كانَ عنفوانُك يصرعها،
ما كان أجملَ كلّ تلك الأجساد!

أحسُّ بذكرياتكَ وإخال أنّني أقدرُ أن أتبعَها،
لكن بأيّ آلةٍ سأقدر أن أقبضَ من أجلك
على التنهّداتِ الغامضةِ لرغباتِ الأجساد تلك؟

II

مَلكي، أنت يا مَن كنتَ تملكُ كلَّ هذه الأشياء،
ويا مَن بِثَراء حياتك
تُهَيْمنُ عليَّ وبظلّك تدثّرُني
حبّذا لو نزلتَ من عرشكَ لتُحطّم
هذه الكنّارةَ الذي ما فتئتَ تستنفدُ أنغامَها.

ما أشبهَها بشجرةٍ قُطفَ كلُّ ما كانَ عليها!:
خلالَ الغصون المُلقِيةِ ثمارَها بين يديك
ينبثق أخدودٌ بِعُمق أخدودِ الأيّام

الآتيةِ ـ، ولا أكاد أعرفُ عنه شيئاً.

كلاّ، لا تدَعْني أنامُ بعدَ الآن إلى جانب كنّارتي؛
أنظرْ إلى يديَ الفتيّةِ هذه:
أوَ تحسبُ يا مَلكي أنّها ما تزال أعجَز
من أن تُمسِك بأدنى أنغام جسدِ؟

III

عبثاً تختفي في الظّلامِ يا ملكي،
أنا مَن يستبقيكَ تحتَ هيمنتي.
لا شيء استطاعَ أن يمزّق غنائي الذي لا يفسد،
وَحولَنا نحن الإثنين يمتلئ الفضاءُ بالبرد.
قلبيَ المهجورُ وقلبك العامرُ بالفوضى
معلَّقان إلى غَمامِ غضبك،
أحدُهما يخترق الآخرَ بالسُّعار ذاته،
ثمّ يتّحدان في جسدِ واحدِ بالأظافرِ والأسنان.

أوَ لا تحسّ الآنَ بأنّنا معاً نتغيّر؟
الثِّقَلُ يا مَلكي يصير فكراً.
ويكفي أن يستندَ أحدُنا على الآخر،
أنتَ على الفتى الذي فيَّ وأنا على الشّيخِ الذي هو أنتَ،
لنكونَ لا أكثرَ من كوكبٍ وحيدٍ دائر.

إجتماع يشوع[1]

مثلَما يُقوّضُ نهرٌ في أقصى اندفاعِه
سدودَهُ بِعُلوِّ مَجراه،
كذلك شقَّ الصّوتُ الأخير
ليشوعَ مجلسَ كبارِ القبيلة.

كم أُهينَ مَن كانوا يقهقهون
وكم وَجفتْ قلوبهم وأيديهم؟
كما لو كانَ دويُّ ألفِ معركةٍ سينبثق
من فمٍ واحدٍ؛ ولقد انفتحَ ذلكَ الفم.

ألوفٌ أمسكتْ بهم الدّهشةُ ثانيةً
كما في اليومِ العظيمِ أمامَ أريحا،
سوى أنَّ الأبواق كانت هذه المرّةَ تتعالى في داخلِه
فيما ترتعشُ أسوارُ حيَواتهم بهذهِ القوّة

(١) كتبها بباريس قبل ٩ تمّوز/يوليو ١٩٠٦. مصدرها هو اجتماع يشوع (أو يهوشع) بن نون الأخير برجاله وخطبته فيهم (أنظر «العهد القديم»، «سفر يشوع»، ٢٣ و٢٤)، واستعادته لمأثرتيه الأسطوريّتين: إسقاطه أسوار أريحا بقوّة هدير الأبواق (السّفر نفسه، ٦، ١ ـ ٢٠)، وإيقاف مسيرة الشّمس في جِبْعون (نفسه، ١٠، ١٠ ـ ١٥). ويرمز يشوع (الذي يتماهى معه ريلكه هنا) إلى قوّة الكلام الشعريّ والعزلة المتكبّرة.

بحيثُ صاروا يتلوَّون هلَعاً كنساءٍ حبالى،
مسلوبي المقاوَمةِ من قبلُ، مسحوقينَ حتّى
قبلَ أنْ يتذكروا كيفَ أنّه من فرط ثقته بقوّته
هتفَ في جِبْعونَ بالشّمس أنْ «قِفي»؛

فهرعَ الخالقُ، خائفاً مثْلَ خادم،
وأمسكَ بالشّمسِ حتّى أدمتْ كفّيه،
عالياً فوقَ جمهرةِ المحاربينَ تلك،
لأنَّ رجلاً شاءَ لها أن تَتَسَمَّر[1].

ذلكَ الرّجلُ نفسُه هو هذا الشّيخ
الذي كانوا يحسبونَ أنّهُ في منتصفِ
عامِه العاشرِ بعدَ المائةِ لم يعُدْ خطيراً.
هُوَ ذا ينهضُ وإلى خيامِهم كاسراً يَنفَد.

كما يفعلُ البَرَدُ، راحَ يضربُ السّنابل.
بمَ تريدون أن تَعِدوا اللّه؟ آلهةٌ لا تحصى
تُحيطُ بِكم الآنَ وتنتظرُ أن تختاروا.
لكنَّ المولى سَيسحقكم عندما تكونونَ اخترتُمْ.

---

(١) وضع ريلكه في نسخته من ترجمة لوثر للكتاب المقدّس، «العهد القديم»، «سفر يشوع»، ١٠، ١٤، خطّاً تحت السّطر القائل: «ولم يكن مثلُ ذلك اليوم قبَله ولا بعدَه سمِعَ فيه الربّ لِصوتِ إنسان».

وبكبرياءَ غيرِ متناهيةٍ أضافَ:
«أنا ومنزلي سنظلُّ متَّحدَين به».

إذذاكَ هتفَ الجميعُ: «ساعدْنا، واكشفْ لنا عن علامة
آزِرْنا في اختيارنا العسيرِ هذا».

ولكنّهم أبصروه يتسلّق الجبلَ في اتّجاهِ
مدينتهِ المحصَّنةِ، صامتاً كما على عادته.

بعدَ ذاك لم يروه أبداً. كانتْ تلكَ هي المرّة الأخيرة.

رحيل الإبن الضالّ(١)

أنْ نهجرَ الآنَ هذه الأشياء الغامضةَ كلَّها
كلَّ ما نملكُ وما لا يعودُ مع ذلك إلينا،
والذي، كَماءِ النّوافيرِ الهرِمة،
يعكسُنا راجفاً ويُشوّهُ صورتَنا؛
كلَّ هذه الأشياء العالقةِ بنا مرّةً أخيرة،
كَنباتاتٍ مسلّحةٍ بالأشواك؛ ـ ألاّ نتوقّف،
وأن ننظرَ إلى هذا أو ذاك،
اللّذين ما عُدنا لِنراهُما
(لفرطِ ما أصبَحا يوميّين ومبتذَلين)،
أنْ ننظرَ إليهما عن كثبٍ وعلى حينِ غرّة؛
بعينٍ رقيقةٍ ومُسالمةٍ كأنّنا نراهما لأوّلِ مرّة؛

---

(١) كتبها بباريس في حزيران/ يونيو ١٩٠٦. مصدرها هو «إنجيل لوقا»، ٢٢، ٣٩ـ٤٦، وكذلك لوحات من القرن الرّابع عشر وتمثال رودان عن الابن الضالّ، المعنوَن: «صلاة». ابتداءً من هنا تدخل الموضوعات المسيحيّة في هذه المجموعة. وذلك لا من خلال وجه المسيح نفسه، بل عبرَ أحد أشهر أمثاله، مثل الإبن الضالّ الذي يقلب ريلكه دلالته رأساً على عقب: فلا عودة ممكنة إلى بيت الأب، وليس من هدف سوى الموت، وهو هدف لا تُعرَف أسبابه أصلاً. ويمكن التوسّع في تأويل القصيدة وجعلها تلتقي مع نقد نيتشه لفلسفة الأنوار من حيث تؤكّد القصيدة انعدام الهدَفيّة والفعل الواعي. وفي رواية ريلكه «دفاتر مالته...»، يكون الابن الضالّ هو هذا الذي لا يريد أن يتلقّى الحبّ، فالحبّ الذي يتباهى به أمامه الآخرون ويشجّع بَعضهم البعض بخفاء وسريّة على ممارسته لا يعنيه هو في شيء. والرّحيل (الخروج من الطّفولة) ليس إلاّ بداية مسيرة نحو الفراغ، وهو ما يُلاحَظ فيه انعكاس لتجربة الشّاعر نفسه.

وأن نشعرَ، بصورةٍ غامضةٍ، كم أنَّ الألم
الذي كان يملأ طفولتنا حتّى لَتغصُّ به،
هوَ شيءٌ ينقضُّ بلا تمييزٍ على كلِّ واحد ـ
وأنْ نغادرَ مع ذلكَ، منتزعينَ اليدَ من اليد
كَمنْ ينكأُ جُرحاً مندملاً،
وأنْ نروحَ أبعدَ. إلى أينَ؟ صوبَ المجهول،
إلى أرضٍ غريبةٍ، نائيةٍ وحارّة،
تقفُ وراء أفعالنا مثْلَ كواليس
لا يهمّ أن تكونَ حائطاً أو حديقة؛
أنْ نرحلَ؛ ما يحدونا؟ غريزةٌ أو اندفاعٌ مفاجئ،
لهفةٌ أو حاجةٌ غامضة،
بَلاهةٌ أو انعدامُ قدرةٍ على الفهم.

أنْ نتحمَّل وزرَ هذا كلِّهِ، تاركينَ للا سببٍ،
أشياءَ ربّما كنّا نملكها حقّاً،
لنموتَ وحيدينَ دونَ أنْ نعرفَ لماذا ـ

أهيَ بدايةُ حياةٍ جديدة؟

بستان الزّيتون[1]

وكانَ إلى الأعلى يصعدُ، تحتَ أوراق الشّجر التي لونُها رماد،
رماديّاً كلّه وممتزجاً باللّون الرّماديّ لأشجارِ الزّيتون،
وكان يُلقي جبينه المعفَّرَ بالأغبرة
في راحَتيهِ المغبّرتينِ الدّاميتين.

بانتهاء هذه التّجربة تكون نهايةُ كلِّ شيء[2].
عليَّ الآنَ أن أتقدَّم في الظُّلمة،
لِمَ تُطالبني بالجهْرِ بأنّكَ موجود،
في حين لا أقدرُ أنا نفسي أن أجدَك.

---

(١) كتبها بباريس بين أيّار/ مايو وحزيران/ يونيو ١٩٠٦. مصدرها «إنجيل لوقا»، ٢٢، ٣٩-٤٦ ولوحات للروسيّ إيفان ن. كرامسكوي Ivan N. Kramskoï وبصورة سلبيّة لوحة «المسيح» لفريتس فون أوده Fritz von Uhde (١٨٨٥)، هذا الرسّام الذي كان ريلكه يسخر من نزعته التمثيليّة أو الرسميّة. بناء القصيدة مبتكر: قسمها الأوّل سونيتة (أربعة أبيات فأربعة فثلاثة فثلاثة) يليه بيت منعزل يتساوق وظهور الملاك في «سفر لوقا»، ثمّ قسم من أربعة عشر بيتاً يهجر فيه الشّاعر شكل السونيتة. يصوّر ريلكه مسيحاً إنسانيّ الكيان ومجرّداً من الألوهة. ويبدو الشاعر هنا منسجماً ونقدَ الكتاب المقدّس كما مارسه فويرباخ وريتان ودافيد ستروس ونيتشه. الزّمن منزوع القداسة تماماً: الملائكة، أي الرّسُل، بلا رسالة. الحياة نفسها منظور إليها كانفصال أليم عن حضن الأم. وقد اعتبرت لو أندرياس - سالومي لاحقاً «مراثي دوينو» ومُجمل قصائد ريلكه عن المسيح محاولة للاضطلاع بالأناجيل الضّائعة والتعويض عنها.

(٢) طيلة ثلاثة مقاطع، يستعيد الشاعر مونولوغاً للمسيح أو ما يمكن دعوته تيّار وعيه (المترجم).

لم أعدْ أجدُكَ. لا في ذاتك
ولا في الآخَرين. لا ولا في هذه الحجارة.
لم أعدْ أجدكَ. وحيداً أبقى.

وحيداً أبقى وَعذابَ البشر،
الذي شئتُ من أجلكَ أن أحاول تلطيفَه،
أجلْ، من أجلكَ يا مَن لستَ كائناً. يا له عاراً ينبو عن الوصف...

قيلَ من بَعدُ إنّ ملاكاً أقبلَ إليه ـ.
لمَ ملاكٌ؟ وا أسفاه لقد جاءَ اللّيل
واجماً، ومنزلقاً على أوراق الأشجار.
والتّلامذةُ[1] كانوا يتقلّبون في أحلامهم.
لمَ ملاكٌ؟ وا أسفاه، وحدَه أقبلَ اللّيل.

اللّيلة التي جاءت كانتْ كالأخريات،
مثلَ مئاتِ اللّيالي المارّة في تماثلِها.
ها هنا تغفو كلابٌ وها هناكَ تهجعُ أشجار.
ليلةٌ حزينةٌ وا أسفاه، ليلةٌ مبتذَلة،
تنتظرُ طلوعَ الصّباح.

ليس يهرعُ الملائكةُ إلى متوسّلين مثلِه،

---

(١) هم تلاميذ المسيح، أو حواريّوه (المترجم).

ومن أجلِ أمثالهم ليسَ تتّسع اللّيالي.
حول مَن يتيهون يصبحُ كلُّ شيءٍ فراغاً،
يهجرُهم حتّى آباؤهم،
وحتّى حضنُ الأمّ يُنكرهم.

المنتحبة[1]

ها أنا يا يسوعُ أرى قدمَيْك،
كانتا في الماضي قدَميْ صبيّ،
كنتُ أعرّيهما باضطرابٍ لأغسلَهما،
وكانتا كالضائعتَينِ في خصلاتِ شعري،
طريدةً غِرّةً في دغلِ أشواك.

للمرّة الأولى في ليلةِ الوصالِ هذه،
أرى أعضاءكَ التي ما أحبَّها أحد.
أنا وأنتَ لم نضطجعْ قطُّ واحداً قربَ الآخَر،

---

(١) كتبها بباريس بين أيّار/مايو وحزيران/يونيو ١٩٠٦. لا مصادر إنجيليّة للمشهد الموصوف في القصيدة، وهذا أمر مفهوم نظراً لطبيعة الموضوع، بل لها مصدر تشكيليّ مؤكّد: «المسيح ومريم المجدليّة» لرودان. فالباكية هنا ليست أمّ يسوع، كما هو شائع في المنحوتات الصّغيرة التي يُدعى الواحد منها: Pietà («تمثال العذراء المنتحبة»، الذي يصوّر مريم العذراء حاملة على ركبتيها ابنها بعد صلبه)، بل هي مريم المجدلية، وهي تجهر هنا بحبّها للمسيح. نلاحظ هنا، كما في أغلب قصائد ريلكه التي يعيد فيها قراءة الكتابِ المقدّس، أجواء إيروسيّة واضحة تكاد تتّخذ نبرة سياسيّة أو نضاليّة. إنّ قصيدة «المنتحبة» هذه تندرج في تراث تجديفيّ دخل لاحقاً السينما لدى المخرج الأمريكيّ سكورسيزه Scorsese وسواه. وكان ريلكه قد كتب في صباه مجموعة تجديفيّة كاملة أسماها «المسيح *Christus*». وبلاغ هذه القصيدة ولا أوضح: بدلَ القبول بالحبّ الإنسانيّ، يتمخّض المنطق اللاّهوتيّ عن كيانات مبتورة. ويمثّل هذا السّعي المتواتر في عمل ريلكه إلى إضفاء طابع إيروسيّ على المقدّس قلباً للمنظورات شديد الجرأة، لا سيّما وأنّ صافو، في القصائد التي كرّسها ريلكه في الصّفحات السّابقة لها ولرفيقاتها، تبدو في حديقتها الفردوسيّة في ميتيلينه وهي تدافع بالعكس عن تصوّر شبْه مسيحيّ للجنسانيّة.

والآن لا يسَعنا سوى أن يُعجَبَ أحدُنا بالآخَر ونسهر.

أنظرْ مع ذلكَ؛ يداكَ ممزّقتان،
لكنْ لا بفعلِ عصّاتي أيّها الحبيب.
وقلبكَ مشقوقٌ حتّى لَيُمكنُ النّفاذ إليه:
لكنْ كان يَجْمُلُ بي أن أعرفَ الطّريقَ إليه وحدي.

متعَبٌ أنت الآنَ، فمُكَ المتعَب
لا يشعرُ بأيّة رغبةٍ في فمي الذي أدماهُ العذاب.
يا يسوعُ، يا يسوعي، متى يا ترى كانت ساعتُنا؟
معاً هوَ ذا نسيرُ إلى نهايةٍ غريبة.

غناء النّساء للشّاعر[1]

أنظرْ كيف يتفتّح كلُّ شيءٍ، وكذلكَ نحن،
فلسْنا بشيءٍ آخرَ سوى هذه السّعادة.
ما كان لدى الحيوان دماً وظلاماً،
أصبح لدينا روحاً، روحاً متمادية

في صرخةٍ. وإليك تتّجهُ هذه الصّرخة.
صحيحٌ أنّ هذا النّداء ليس في نظركَ أكثر من مَنْظر
يقتنصُه وجهُكَ، برفْقٍ وبلا رغبة.
ولذا نحسَبُ أنّ هذه الصّرخة

لا تخاطبكَ أنتَ. مع ذلك أفلستَ الكائنَ
الذي نودّ أن نضيعَ فيه بلا رجوع؟
أهناك كائنٌ نقدر أن نكون فيه **أكثر**؟

---

(١) كتبها في كابري بإيطاليا في منتصف آذار/مارس ١٩٠٧. واعتباراً من هذه القصيدة يغادر ريلكه الموروث الثقافيّ (اليونان القديمة والكتاب المقدّس بعهدَيه القديم والجديد) ويقدّم لنا سلسلة من القصائد التي تمجّد الشاعر بعامّة. وهذه واحدة من قصائده العديدة عن الشّعر، ما يُدعى بالفنّ الشعريّ أو الشّعر في الشّعر Dichtgedichte، الذي يجد أحد أهمّ نماذجه الريلكيّة في المرثية التاسعة من «مراثي دوينو». الكلام الشعريّ يحقّق في نظره كياناً إضافيّاً، كياناً أكثر توهّجاً. ووحده الشاعر الذي يجعل من نفسه مرآة للتجربة الإنسانيّة قادر على تحويل الغرائز (الدّم والظّلام) من خلال شكل فنيّ.

اللاّنهايةُ نحياها طيلةَ برهةٍ عابرة.

لكن حتّى نسمعَها ينبغي أن تكون هنا يا مَن أنتَ لنا الفم،

وينبغي أن تمكثَ بيننا يا مَن أنتَ لنا الكلام.

موت الشّاعر[1]

مُمدّدٌ هُوَ، ووجهُه مرفوع
شاحباً بين الوسائدِ الجاسيةِ، كعلامةِ رفض؛
العالَم ومعرفتُه هوَ للعالَم
باتا منتزَعين من حواسّه،
وسَقطا في عدمِ اكتراث الأيّام.

وجميعُ من رأوه من قبلُ يحيا ما كانوا
ليَحدسوا إلى أيّ حدٍّ كانَ هوَ ممتزجاً بهذا كلّه؛
فهذه الأشياءُ وهذهِ الأعماقُ وهذه المُروج
وهذهِ المياهُ **كانتْ** هي وجهَه[2] الحقّ.

---

(١) كتبها بباريس بين أيّار/مايو وحزيران/يونيو ١٩٠٦. لها مصدر تشكيليّ: منحوتة «موت الشّاعر» لرودان (١٨٨٨). هي سونيتة «مموّهة» (خمسة أبيات فأربعة فخمسة). ويجد قلب المنظورات الذي يمارسه فيها الشّاعر بصورة مفارِقة ما يدعمه في المعنى المزدوج للمفردة Gesicht («وجه» و«نظَر») (أنظر الحاشية التّالية للمترجم).

(٢) إنّ ازدواج معنى المفردة الألمانيّة يسمح هنا بقراءة ثانية هي التّالية: «هذه الأشياءُ وهذهِ الأعماقُ وهذه المُروج/ وهذهِ المياهُ كانتْ هيَ نظره الحقيقيّ». فكأنّ الشّاعر يرى من خلال الأشياء، فهيَ تشكّل مادّة نظره ومسرحه في آنٍ معاً، ضمن قلب للمنظورات يسمح به عمل ريلكه وتصوّره للعلاقة بالأشياء. وإذا كانت التّرجمة إلى «وجه» تفرض نفسها لأنّ القصيدة تصف وجه شاعر في لحظة موته، فمن المفيد التّذكير بأنّ اللّغة العربيّة تتيح، شأنها شأن الألمانيّة، وبصورة لا تتيحها اللّغات اللاّتينيّة الأصل، القبض على كلا المعنَيين المذكورين بفضل التّجاور الدّلاليّ والشّراكة الاشتقاقيّة بين المفردتين «مرأى» و«رؤية»: فالأشياء هي «مرأى الشّاعر»، أي وجهه وسيماؤه، وهي أيضاً «رؤيته»، أي مدى نظره وملعب حواسّه.

كانَ وجهُه هذا المدى كلَّه
الذي يبحثُ عنه الآنَ ويريدُ أن يلحقَ به؛
وقناعُه، المُفعَمُ الآنَ بالقلقِ في حضرةِ الموت،
رقيقٌ ومنفتحٌ كَجوفِ ثمرة
تتعفَّنُ ما إن يلامسُها الهواء[1].

(١) يسمح الموت بظهور الوجه الفيزيائيّ أو الجسمانيّ القابل للتعفن باعتباره قناعاً بسيطاً كان يتخفّى على اللاّ ـ موت، كما في معالجة ريلكه لوجه أورفيوس لاحقاً. وهذا هو الانقلاب في النّظرة الذي تجترحه هذه القصيدة.

بوذا[1]

كانَ يبدو عليه الإصغاءُ. سكونٌ ومسافات. . .
نحبسُ أنفاسَنا ولا نعودُ نسمعُ شيئاً.
هوَ نجمٌ، وثمّةَ نجومٌ أخرى كبيرة
تحيطُ به ولكنّنا لا نراها.

إنّهُ الكلُّ. أترانا نأملُ حقّاً
أن ينظرَ إلينا؟ أهوَ بحاجةٍ لذلك؟
حتّى إذا ما سَجدنا له فسيظلّ

(١) كتبها في نهاية ١٩٠٥ في مودون Meudon قرب باريس، التي أقام فيها سكرتيراً متطوعاً للنحات أوغست رودان. يمثّل بوذا هنا صورة للامتلاء الذي تغيب عنه الـ «نحن» الإنسانيّة المحض. كتب ريلكه في رسالة إلى زوجته كلارا في العشرين من أيلول/ سبتمبر ١٩٠٦ عن مكان إقامته في مودون: «إنّ الدّرب المُحصِب الذي تشرف عليه نافذة غرفتي يتّجه صاعداً إلى كثيب يتوّجُه بصمته الصّارم تمثال لبوذا ينشر تحتَ السّماء في النّهار واللّيل امتلاءَ إيماءته الذي ينبو عن الوصف». وفي رسالة كتبها لها بعد سنوات عديدة (١٥ أيلول/ سبتمبر ١٩٢٠) يشبّه ريلكه النّحات رودان الذي عرفه هو في تلك السنوات بـ «إله شرقيّ متربّع على كرسيّه لا يتحرّك إلاّ داخل هدوئه وتعاليه البالغ السموّ». فإذا كان بوذا هو رودان فإنّ تجاور هذه القصيدة عن بوذا مع القصيدتين السّابقتين عن الشاعر يمدّنا بصورة رمزيّة عن الصراع الخفيّ بين المعلّم النحّات والتلميذ الشّاعر، أو بين «كائنات الحجر» (الكاتدرائيّات) و«كائنات الكلام» (أنظر «ملاكُ المِزوَلة» في الصفحات القادمة). وأخيراً، ففي حضور بوذا مرّتين في هذا القسم (أنظر قصيدة لاحقة بالعنوان نفسه في هذا القسم من «قصائد جديدة»، وقصيدة ثالثة بعنوان «بوذا في هالته» في القسم الثّاني منها) ما يعني أنّ الشاعر يضع امتلاء بوذا في مواجهة «المركز الفارغ» الذي تقوم عليه الثقافة الغربيّة الحديثة والذي ينتظر في اعتقاد الشاعر ما يملأه.

عميقاً وساكناً كَحيَوان.

ذلكَ أنَّ ما يرمي بنا عندَ قدَميه
يجوبُ فيه آتياً منذُ ما لا يُحصى من الأعوام.
هو الذي ينسى ما نتعلّم،
ويتعلّمُ كلَّ ما يرفضُنا.

ملاك المِزوَلة
(شارتر)[1]

في الرّيح التي تعصفُ بالكاتدرائيّةِ القويّة
كَجاحدٍ ما فتئَ يُراجعُ أفكارَه،
نُحسّ بأرواحنا وهيَ تُختَرَق على حينِ غرّة

---

(١) كتبها باريس في أيّار/ مايو - حزيران/ يونيو ١٩٠٦، ووضع عنوانها بالفرنسية أصلاً. وهي أولى ستّ قصائد يكرّسها ريلكه للكاتدرائيّات في هذه المجموعة. وكان ريلكه قد زار كاتدرائيّة شارْتر Chartres بفرنسا بصحبة رودان في ٢٥ كانون الثّاني/ يناير ١٩٠٦. حدث ذلك في يوم عاصف وصفه هو والزّيارة في رسالة بعث بها في اليوم نفسه إلى زوجته كلارا. يتحدّث في الرّسالة عن انطباع يخامر الزّائر في البدء بـ «قبح» المكان و«تدهور» المبنى، ثمّ يتوقّف عند «تفصيل» أساسيّ: تمثال لـ «ملاك نحيف استهلكه الزّمان يُمسك بمِزْوَلة ترتسم عليها كلّ ساعات النّهار كما في كتاب؛ وفوقَ هذا كلّه نرى الابتسامة العميقة، غير المتناهيةِ الجَمال حتّى في امّحائها، ابتسامة محيّاه، محيّا خادِم فرِح، محيّا هو أشبه ما يكون بسماء منعكسة». من هنا يتّضح غرض القصيدة: رصد التّعارض القائم بين الزّمن المجزّأ للحياة الإنسانيّة والكليّة المتمثّلة في الملاك والتي يمكن أن تجد في الفنّ امتداداً لها. كما ينقل ريلكه في رسالته عبارة لرودان علّق فيها على الرّيح التي كانت تعصف أثناء تأمّلهما هو والشّاعر للكاتدرائيّة: «ثمّة دائماً حول الكاتدرائيّات ريح سيّئة كهذه، ريح هائجة تزعجُها عظمتها» (أي عظمة الكاتدرائيّات). هذا التّصريح الذي نطق به نحّات كان ريلكه يعدّه واحداً من معلّميه في مشروعه الشعريّ نفسه يقبل (هو وبداية القصيدة التي تتحدّث هي أيضاً عن الرّيح وعمّا تبديه من سعار في مهاجمة الكاتدرائيّة) قراءة رمزيّة تلتقي مع ما كان ريلكه يعجب به في «كائنات الحجر» (الكاتدرائيات والتّماثيل وشخص رودان نفسه) وما يراه فيها من صمود استثنائيّ. صمود شبيه بصمود بوذا نفسه في القصيدتين المكرّستين له، أمام ردود فعل مناوئة تأتي من حداثة ناقصة أو من عقلانيّة تجفيليّة، عقلانيّة فلسفة الأنوار مثلاً التي لم يكن ريلكه مقتنعاً بها تماماً. بل يمكن حتّى استشفاف شيء من الوعي الشقيّ للشّاعر نفسه أمام أنموذجه الفنيّ الكبير الذي طالما تساءل هو عمّا إذا كان هو نفسه يقدر أن يلحق به في ثباته العميق.

بحنانٍ ينبثقُ من ابتسامتكَ ويقودُنا إليك:

أيّها الملاكُ الباسمُ، يا وجهاً شديدَ الرّهافة،
يا مَن يُلخّصُ فمُكَ أفواهاً كثيرة:
ألا ترى كيف تنزلقُ ساعاتُنا في اتّجاهك
على عقاربِ هذه المِزْوَلةِ[1] التي في امتلائها

تجمعُ في داخلها كلَّ الأرقام التي تصنع النّهار،
حقيقيّةً بالتّساوي ومتوازنةً بصورةٍ عميقة،
إذْ تبدو السّاعاتُ كلُّها ثريّةً وناضجة.

ما تعرفُ عن كياننا أيّها الكائنُ الحجَريّ؟
قد يكونُ وجهكَ أكثرَ اغتباطاً
عندما إلى قلبِ اللّيلِ تُهدي عقاربَك.

---

(١) المِزْوَلة هي السّاعة الشمسيّة، سمّاها العرب كذلك نسبةً إلى «خطّ الزّوال»، الذي صارَ يُسمّى «خطّ الطّول». وتتكوّن المِزوَلة من عصا مستقيمة تُنصب على سطح أفقيّ ويكون لها ظلّ يتغيّر بتغيّر مسار الشّمس، وتتحدّد السّاعة من طول ظلّ العصا، الذي يكون أقصر ما يكون عند الظهيرة (المترجم).

الكاتدرائيّة[1]

في هذه البلْداتِ الصّغيرة
جَمَدتْ حولَها[2] البيوتُ القديمةُ كَسوقٍ شعبيّة
رأتْها على حين غرّةٍ فارتعبَتْ
وطوَتْ على عَجَلٍ بَسْطاتِها وانغلَقَتْ
وما إنْ صَمَتَ فيها صراخُ الباعةِ وهديرُ الطّبول
حتّى جَعلتْ تُصغي إلى الكاتدرائيّةِ ببالغِ الشّغف،
في حين تظلُّ هذه الأخيرةُ هادئةً وتتلفّع
بالمعطفِ القديمِ تلقيه على جدرانِها حصونُ المدينة[3]،
مكتفيةً بحضورها متجاهلةً كلَّ تلكَ البيوت.

---

(١) كتبها بباريس حوالى الأوّل من تمّوز/ يوليو ١٩٠٦. لا أنموذج ولا مرجع مشخّص للقصيدة. يميزّها إلحاح شبه تربويّ على التعارض البنيويّ، القائم بين كلّ من الطابع الدنيويّ لسوق شعبيّة والمقدّس، أو بين كلّ من الحياة والفنّ. تمثّل الكاتدرائيّة العمل الفنيّ الذي يتجاوز الأفق الإنسانيّ، وتجربة الكاتدرائيات مرتبطة عند ريلكه بتعاليم رودان في الفنّ: «العمل ثمّ العمل ولا شيء غير العمل...».

(٢) الضّمير يعود إلى الكاتدرائيّة، ويحدث غالباً لدى ريلكه أن يكتفي بذكر العنصر المحوريّ لقصيدته في العنوان وحده ثمّ يشير إليه داخل القصيدة بضمير عائد إليه. وهذا ما يُجبر المترجمين أحياناً على إقحام الاسم بدل الضمير العائد توخّياً للوضوح، خصوصاً عندما تتزاحم في لغاتهم الضّمائر العائدة بصورة قد تعيق القراءة السّليمة للنصّ (المترجم).

(٣) في دراسته المعنوَنة «رودان» أيضاً، استخدم ريلكه استعارة «ثنايا المعطف المظلمة» لوصف وجه المعلّم ـ النحّات.

بِيُسرٍ يُلاحَظُ في مثْلِ هذه البلْدات
كيف تظلُّ الكاتدرائيّاتُ منفصلة
عن محيطِها كلّه، فلا يبقى
سوى انطلاقتها غيرِ المتناهيةِ، كمثْلِ ما تتحرّر
حياتُنا من رقابةِ النّظرِ بقدرِ ما تكونُ مفْرطةَ القرب؛
كما لو لم يكنْ من مصيرٍ آخر
سوى ما يتراكمُ في هذه المباني متجاوِزاً حدودَ المألوف،
ويتحجّرُ ويكون مخلوقاً لِيَدوم؛
هذا كلُّه وليسَ ما يتلقّى، في الأسفل، في الأزقّةِ المظلمة،
أسماءً مستعارةً من الصُدْفة يحملها
كما يرتدي الأطفالُ صدريّاتِهم،
حمراءَ أو خضراءَ حسبَما يتيسّرُ للحانوتيّ.
في هذه الأقبية كانتِ الولاداتُ تحْدُث،
والقوّة كانتْ تنبثق في ذلك الصعود،
والحبُّ كانَ منتشراً كَالنّبيذ والخُبز،
والبوّاباتُ ملأى بشكاوى العشق،
والحياةُ تُرجَأُ عندما تدقُّ السّاعات،
وفي الأجراس الممتنعةِ عن الارتقاء أعلى فأعلى
كان يكْمن الموت.

البوّابة[1]

ـ ١ ـ

باقيةٌ[2] هنا، كأنّما بعدَ انحسارِ فيضانٍ
غسلَتْ بالأمسِ أمواجُه الغامرةُ هذه الأحجار،
حتّى اتّخذتْ أشكالاً، وفيما ينحسرُ الماء
أخذَ من أيديها، الأكثرِ كرَماً

من أن تستبقيَ شيئاً، عطايا كثيرة.
باقيةٌ هنا، مميّزةً عن أشكال البازلت،
تارةً بقلنسوةِ أسقفٍ وطوراً بهالةٍ من النّور،

(١) كتب هذه السّونيتات الثلاث بباريس بين ٨ و١١ تموز/ يوليو ١٩٠٦. لا يرجع فيها إلى كاتدرائيّة محدّدة، ولكنّه كان قد رأى في متحف تروكاديرو بباريس في أيلول/ سبتمبر ١٩٠٢ بوّابات فعليّة وأخرى مصوَّرة لكاتدرائيّات فرنسيّة عديدة. ومع أنّه منح النّصوص الثلاثة عنوان «البوّابة» فهو يصف فيها البوّابات الثلاث لكاتدرائية والمنحوتات التي تزيّنها. والبوّابة الوسطى أو المركزيّة يهيمن عليها وجه اللّه ـ الأب وتَحوّله إلى ابنه (المسيح نفسه الحاضر إلى جانب «منبوذي الأرض»). وهي، أي البوّابة، موصوفة باعتبارها مسرحاً للمسيحيّة ولـ «ممثّلها الذي لا يُضاهى». والعلاقة بين القداسة والمنبوذين (الملوك المجانين أو المجذوبين الذين توقّف ريلكه عندهم في روايته «دفاتر مالته...») موضوع محوريّ في جماليّته الموروثة من بودلير، والتي تمنح في داخلها مكاناً حتّى لما يبدو «شنيعاً» أو «منبوذاً».

(٢) المبتدأ المستتر لهذا النعت الإخباريّ هو «البوّابات»، لم يشأ الشّاعر، كما يحدث لديه عادةً، أن يذكرها بادئ ذي بدء، ويَدَعنا نستشفّها من العنوان أو من سياق القصيدة.

وأحياناً بمحضِ ابتسامة
من أجلِها احتفظَ وجهٌ بِسُكونِ ساعاتِه
أشبهَ ما يكونُ بالمِزْولةِ الصّامتةِ تلك؛

هي الآنَ معزولةٌ في فراغِ مَدخلِ الكاتدرائيّة
هيَ التي كانتْ بالأمسِ محارةَ أُذُنٍ
تَسمعُ أدنى تنهّداتِ هذهِ المدينة.

ـ ٢ ـ

وهيَ تنطوي على فضاءٍ مترامي الأطراف،
كما ينطوي مشهدٌ في مأساةٍ على عالَمٍ بأكملِه،
وكما يجتازُ البطلُ ذلكَ المَشهد
متلفّعاً بعباءةِ فِعله،

كواحدٍ من الممثّلين يتقدّمُ ظلُّ هذه البوّابة
على الخشبة المأساويّةِ لعمقها الخاصّ،
شاسعةٌ هيَ وبالغةُ الثّراءِ كَاللّهِ ـ الأب،
وكمثْلِه تتحوّلُ بِصورةٍ غريبة

إلى ابنٍ ينقسمُ هنا أيضاً
في أدوارٍ صغيرةٍ شبْهِ صامتة،
مستعارةٍ من سجلِّ أدوارِ البؤس.

فكما نعلمُ، على هذه الشّاكلة
يظهرُ المخلِّصُ بين العُميان
والمجانينِ والمنبوذينَ، مُمثِّلاً لا يُضاهى.

- ٣ -

هكذا تنتصبُ البوّاباتُ، قلوبها مغلَقة
(هيَ هنا إلى الأبد، وأبداً لن تهرُب)،
وليسَ إلاّ من مسْقطِ ثناياها
تنبثقُ أحياناً إيماءةٌ صلبةٌ ومستقيمةٌ كمِثْلِها هيَ؛

هذه الإيماءة تقفُ بعدَ خطوةٍ موجَزة،
سرعانَ ما يتجاوزُها مرورُ القرون،
والبوّاباتُ في توازنٍ على ركائزها تلك،
المنطويةِ على عالمٍ لا تراه،

عالَمٍ فوضاويٍّ لم تنفذْ هيَ إليه أبداً،
بِصُوَرِه وحيواناتِه التي هيَ كَتهديداتٍ،
تَراهُ يلتوي ويتحرّكُ ومع ذلكَ يَدْعمُها:

فهذه الصّوَرُ تبدو مثلَ مهرّجين،
لا تتحرّكُ في إيماءاتٍ عنيفةٍ كهذه
إلاّ لكي لا تسقطَ مِن على جباهِها عِصِيُّها.

النجميّة[1]

صخبُ القوائمِ البالغُ الخفوتِ في ذلكَ القفص
يصنعُ سكوناً يكادُ ينقلبُ إلى ضِيق،
إلى أن يقبضَ أحدُ السنّوريّاتِ على حين غرّة،
على النّظرة التي تنطرحُ على جسدِه وتجتازُ سطحَه،

ليجتذبَها إلى غور مُقلته الشّاسع،
وهذه النّظرةُ، المجتَذَبةُ كما في دوّامة،
تظلُّ عائمةً لهنيهاتٍ ثمّ تغوص
فجأةً، متجرّدةً من كلِّ وعي،

في اللحظةِ التي تنفتحُ فيها تلك العينُ التي كانتْ تبدو

---

(١) كتبها بباريس قبل ٨ تمّوز/ يوليو ١٩٠٦، وليس لها من أنموذج تشكيليّ مشخّص. يتمثّل قلب المنظور الذي تُحدثه هذه القصيدة في كون نظرة الحيوان المنظور إليه في قفصه تأسر النّاظر إليه وتجذبه بعيداً. ويستخدم الشّاعر في الأبيات الأحد عشر الأولى تناظراً حيوانياً مدهشاً لا يلجأ فيه إلى التشبيه الصّريح، يذكّرنا بقصيدته الشّهيرة «الفهد» (أنظرها في صفحات قادمة في هذه المجموعة). وعبرَ انعطافة المقطع الأخير الذي تعاود الظهور فيه مفردة «النجميّة» أو صورتها التي لم نقابلها إلاّ في العنوان، لكن الحاضرة عبر الفرْجات التي نرى من خلالها الحيوان المرئيّ في قفصه، يقودنا الشّاعر إلى أجواء الشّطح الصّوفيّ كما كان معروفاً في العصر الوسيط. (ملاحظة من المترجم: ما يُدعى بلغة الهندسة المعماريّة في العربيّة «نجميّة»، وتُسمّى في الألمانيّة: Fensterrose، أي «النّافذة ـ الوردة»، هو كوّة مزخرَفة في الكنائس بخاصّة، تُدعى كذلك لشبهها بشكل النّجمة أو الوردة. وانتماء هذه المفردة إلى عالم الكنائس هو الذي سمح للشّاعر بإحداث النقّلة من عالم الحيوان إلى الانجذاب الصّوفيّ.)

ثابتةً، تنفتحُ وتنغلقُ دفعةً واحدةً ببالغِ العنف،
جاذبةً تلكَ النّظرةَ صوبَ هاويةِ دمائها القانية ـ.

على هذه الشّاكلةِ كانتِ النجميّاتُ الكِبار
في الكاتدرائيّات بالأمسِ تأسرُ قلباً،
وبعيداً عن الظّلامِ تجرفه في هاويةِ اللّه.

السُّرادَق[1]

مثلما يطلعُ النّهارُ معتكراً
كأنّه ينبثقُ من أضغاثِ أحلام،
هكذا تبدو تعاريقُ القبّة
طالعةً من ذلكَ السّرادقِ المتشابكةِ أسُسه،

تاركةً وراءها مخلوقاتٍ مجنَّحة
متلاحمةً ومتعانقةً بصورةٍ غامضة،
متردّدةً، برؤوسٍ تنبثقُ على حين غرّة،
وبهذه الأوراقِ الصُّلبةِ التي يتصاعد

نسغُها كَنوبةٍ من الغضبِ، دافعاً كلَّ شيء
فساقطاً من جديدٍ في إيماءةٍ سريعةٍ تنقبضُ وتنبسطُ في آنٍ معاً ـ:
قاذفاً إلى الأعلى بكلِّ ما يعاود السّقوط

(١) كتبها بباريس بين ٨ و١١ تمّوز/يوليو ١٩٠٦. الوصف التفصيليّ للعناصر، بأشكالها الحيوانيّة والنباتيّة والهندسيّة، موظّف لتحقيق «أليغوريا» (حكاية رمزيّة أو مثَل) عن دائريّة الحياة أو نظامها الحَلقيّ (تناوب عمل كلٍّ من الحلم والعقل؛ وحركة الارتقاء فالعودة إلى الأرض). وتمهّد صورة المطر الموصوفة في الأبيات الثلاثة الأخيرة لخاتمة «مراثي دوينو». (ملاحظة من المترجم: من أجل إحداث دوران النّظرة هذا أو «دوارها»، يفيد الشّاعر من البناء الدّائريّ للسّرادق نفسه، ومن حركة عناصره وأبعاده، فالأسفل يقذف بنظر الزّائر إلى الأعلى والعكس بالعكس).

في البَرْدِ، في قلبِ الظّلمة،
وكَالمطرِ مهموماً أبداً
برعايةِ هذا النموِّ القديم.

اللّه في العصر الوسيط[1]

حفظوه في داخلهم كمثْلِ كنزٍ،
وكانوا يريدون أن يوجدَ وأن يحقّقَ العدالة،
ولكي يمنعوه من أن يفلتَ في اتّجاه السّموات،
علّقوا به الكتلةَ البالغةَ الثِّقَل

لكاتدرائيّاتهم. كان دورُه ينحصر
في أن يدورَ بإزاءِ أرقامِه غير المتناهية
ليُرشدَهم ويحدّدَ لهم مِثْلَ ساعة

مواقيتَهم ومشاغلَهم اليوميّة.
لكنّه شرعَ بغتةً بالسّير بلا رجوع،
والسّكّانُ المُفعَمونَ فزعاً

(١) كتبها بباريس بين ١٩ و٢٣ تمّوز/ يوليو ١٩٠٧. وتختتم هذه السّونيتة سلسلة قصائد الكاتدرائيات في هذه المجموعة. يستعيد الشاعر العلاقة باحتجاب اللّه وبموقعها في أزمنة تاريخيّة في ضرب من قراءة جدليّة: إنّ عشق البشر للإله الموصوف في القصيدة يجعلهم يحبسونه في زمن السّاعات والتقاويم، الذي لا يقدر هو أن يكون فيه ذاته، وهكذا فهم يقصونه عنهم بفعل حبّهم له نفسه. هنا تأثير محتمل لقصيدة بودلير «ساعة الجدار» «*L'Horloge*». وكما لاحظت الناقدة بريجيت برادلي Brigitte Bradley فإنّ سلسلة قصائد الكاتدرائيات في هذه المجموعة تبدأ وتختتم باستحضار الزمن القروسطيّ وتحطيمه على يد الحداثة.

تركوه يواصل سيرَه
مع أجراسه المتدلّيةِ وراءه،
هاربينَ جميعاً من عقاربِ مِزْوَلتِه.

مشْرحة[1]

كانوا مُضَّجِعينَ ومتأهّبين
كما لو كان يلزمُ أن تُبتكرَ بعدَ فواتِ الأوان
شاكلةُ فِعلٍ تُشيعُ بينهم وئاماً جديداً
وتُصالحهم وهذه القاعةَ الباردة.

لأنَّ ذلك كلَّه لم يكن له ملمح نهايةٍ حقّاً.
أيّ أسماءٍ يمكن العثورُ عليها في جيوبهم؟
كانت أفواههمْ قد غُسِلت لإبعاد الوحشة،
لكنّ الوحشةَ ما برحتْ تملأ المكان.

قيمَ من أجلها بغسيلِ الموتى لا غير.
واللِّحى كانت منتصبةً، وأقسى من ذي قبل،

---

(١) كتبها بباريس في مطلع تمّوز/ يوليو ١٩٠٦. ووضع العنوان بالفرنسيّة: «*Morgue*». نقلة مفاجئة بعد سلسلة قصائد الكاتدرائيّات: ريلكه يحيل القارئ إلى عالم المدينة الحديثة والمساحة الهائلة التي يحتلّها فيها الموت. إنّ المشرحة، شأنها شأن المستشفيات التي يصفها ريلكه في بداية روايته «دفاتر مالته...»، تستقبل كائنات مجهولة خلافاً لتحوّلات المسيح التي تشغل مكاناً معتبراً في تماثيل تزيّن الكاتدرائيات. والتنظيم البرّانيّ الظاهريّ (غسيل الموتى غير المُجدي) يزيد من فظاعة العالَم الحديث. وتشير «النظرات المتّجهة إلى الداخل» إلى إرادة الشاعر في تجاوز الخارج الذي يجتذب المارّة، تجاوزه إلى حقيقة الشّيء الجوّانيّة. ضمير الجمع الغائب «هم» يحيل بطبيعة الحال إلى الموتى الممدّدين على طاولات المشْرحة.

بيدَ أنّها أكثرُ امتثالاً لقواعدِ الحرَس،

لكي لا يتقزّزَ المارّة.
أعينهُم مقلوبةٌ وراء الأجفان،
وإلى الدّاخل تتّجهُ الآنَ نظراتُهم.

السّجين[1]

I

يدايَ ما عادتا تعرفان
سوى هذه الإيماءةِ التي تريد عبثاً أن تصطاد
على الأحجار العتيقة
النّداوةَ التي تنهمرُ من الصّخور.

لا شيءَ سوى هذا الوقْعِ الخافت
لقطراتٍ تسقط؛
وإيّاها يتناغم
قلبي ويَضيع.

(١) كتب هاتين القصيدتين على وجه الاحتمال بباريس في النّصف الأوّل للعام ١٩٠٦. تذكّر الأولى بقصيدة «الأصوات» في «كتاب الصّوَر»، حيث تعثر تسعة «وجوه» على أصواتها. وتنتمي أغنية السّجين إلى نمط شعريّ رومنطيقيّ نجد نماذج منه في شعر هاينه Heine وآيشندورف Eichendorff. والقصيدة الثانية تدعّم منظور «الأنا» وتعالجه داخل شكل السّونيتات الخاصّ بهذه المجموعة. وإلى ارتباطهما بموضوعات «كتاب الفقر والموت» وبعض جوانب نقد المدينة الكبيرة في «دفاتر مالته...»، يمكن أن نرى في هاتين القصيدتين نوعاً من شكوى يُطلقها ريلكه بخصوص عمله سكرتيراً متطوّعاً لرودان، هذا العمل الذي كان قد بدأ يثقل عليه ويشكّل له ما يشبه سجناً. فالعالَم الحجريّ الذي يحيط هنا بالسّجين يمكن أن يكون هو عالَم محترَف رودان، والمعلّم شبْه الإله يتحوّل هنا إلى سجّان. هذه الانطباعات كلّها تعزّزها شكوى صريحة لريلكه بثّها في رسالة كتبها إلى زوجته كلارا في ١٢ نيسان/ أبريل ١٩٠٦.

حتّى إذا سقطتْ هيَ بأسرَع
فسيعودُ الحَيوَانُ مع ذلك؛
في أماكنَ أخرى كانت السّماءُ أجلى -.
لكنْ ما ترانا نَعلم؟

II

كلُّ ما ليس الآنَ سوى سماءٍ ورياح
وهواءٍ حول فمكَ ووضوحٍ من أجلِ عينيك،
تصوّرْ أنَّ هذا كلَّه يستحيلُ حجراً،
الكلُّ، سوى ركنٍ متواضعٍ لقلبكَ ويديك.

وأنَّ كلَّ ما يُدعى في داخلكَ «غداً»، ومِن بَعدِه
«العامَ القادمَ»، وهكذا دواليك،
أنّ هذا كلَّه ليسَ سوى جرحٍ متقيّح،
ناغرٍ فيكَ لا يشفى أبداً.

وأنَّ كلَّ ما كان منتظماً يختبلُ على حينِ غرّة،
وينفلِتُ في داخلكَ فإذا بالفمِ العزيز
الذي لم يضحكْ قطّ ترتسمُ عليه ألفُ ابتسامةٍ ساخرة.

وأنّ مَن كان إلهكَ يصيرُ حارسَكَ حقّاً،
ويدسُّ في شقّكِ الأخير عينَه الموبوءة،
بِخُبثٍ يدسُّها وتكونُ أنتَ حيّاً.

الفهد[1]

(في حديقة النّبات بباريس)

ووراءَ القضبانِ المتواليةِ أصبحتْ عيناه
من شدّةِ التّعبِ لا تلتقطان شيئاً.
لم يعد يرى سوى قضبانٍ بلا انتهاء،
ووراءَ هذه القضبان ما منْ عالم.

يخطو مرناً وقويّاً بمشيتهِ السنّوريّة[2]،

---

(١) كتبها بباريس، ربّما في نهاية ١٩٠٢ أو بداية ١٩٠٣. هي من النّاحية الزّمنية أولى قصائد هذه المجموعة. وضعها في البداية في صيغة نثريّة، وفي رسالة كتبها إلى «صديقة شابّة» في ١٧ آذار/مارس ١٩٢٦ تذكّر ريلكه هذه القصيدة قائلاً عنها إنّها أولى ثمار القرار الذي اتّخذه لدى وصوله إلى باريس والإقامة عند رودان في العمل مقتدياً بمثال هذا النحّات، أي، بتعبيره هو، «العمل كما يفعل رسّامٌ أو نحّات أمام الطبيعة، ساعياً إلى فهمها ومحاكاتها بصورة لا معْدل عنها». وفي الرّسالة نفسها يؤكّد ريلكه على أنّ مدينة باريس تقف «في أصل إرادة الشكل» عنده. وتشكّل قصيدة «الفهد» أنموذجاً فذّاً لشعريّة «القصيدة ـ الشيء Ding-Gedicht». أنموذجه فيها هو منحوتة من الجصّ لرودان، وكذلك الحيوان نفسه، الذي كان في مقدوره أن يراه في حديقة الحيوانات الملحقة بـ «حديقة النّبات» بباريس والتي كان هو يحمل بطاقة فنّانين تتيح له زيارتها. لقيت القصيدة تأويلات رمزية عديدة، فمنهم مَن رأى في الفهد روح الشّاعر (لا سيّما وأنّ هذه القصيدة جاءت مسبوقة بقصيدة أخرى حملت عنوان «أغنية السّجين»)، فهي تدلّ إذن على عزلته وانحباسه. بل لقد ذهب برتولد بريشت إلى حدّ أن رأى فيها تصويراً للأرستوقراطيّة التي كان الشاعر يطمح إلى الانتماء إليها والتي يُشفق هنا على انطفائها. هكذا تظلّ هذه القصيدة، عبر تعدّد التّأويلات المعطاة لها، دائرة، كالحيوان نفسه الذي تصفه، حول مركز فاتن ومتملّص في آنٍ معاً.

(٢) نسبة إلى السنّوريات وهي الفصيلة التي تنتمي إلها الأسود والفهود والنّمور والهررة وما شابهها (المترجم).

في دورانٍ سرعان ما يصنعُ له فضاءً صغيراً،
كَرقصةٍ تقوم بها قوّةٌ معيّنةٌ حول مركزٍ ما،
تقبعُ فيه راقدةً إرادةٌ عظيمة.

يحدثُ لبؤبؤهِ أحياناً أن يرفعَ غشاوتَه
دونَما صخبٍ ـ. فتنفذُ إليه صورة،
وتجتازُ القوسَ المتوتّرةَ الصّامتةَ، قوسَ الأعضاء،
ثمّ تكفّ عن النّبضِ ما إنْ تبلغُ القلب.

الغزالة[1]

(Gazella Dorcas[2])

أيُمكنُ، أيّتها المسحورةُ، أن تولَد

من وفاقِ كلمتينِ مختارتينِ هذه القافية

التي تروح فيكِ وتغدو كأنّما تستدعيها علامة؟

من جبينكِ تنبثقُ[3] أوراقُ الشّجرِ والقيثارة،

كلُّ ما يعود إليكِ هو استعارة[4]

من أغاني عشقٍ كلماتُها تويجاتُ أوراد

تنطرحُ على عينين

يُطْبقهما القارئُ الذي أوقفَ فِعلَ القراءة

---

(١) كتبها بباريس في ١٧ حزيران/ يونيو ١٩٠٧، وهي تجد أنموذجها في الحيوان الموصوف نفسه شأنها شان «الفهد». كتب ريلكه في ١٣ حزيران/ يونيو ١٩٠٧ إلى زوجته كلارا يقول إنّه أمضى صباح ذلك اليوم كلّه يراقب الغزلان في «حديقة النبات» بباريس. وكان شديد التردّد بخصوص قيمة القصيدة ومع ذلك فقد أدرجَها في المجموعة.

(٢) الاسم العلميّ للغزالة.

(٣) قرنا الغزالة مقوّسان على شكل قيثارة، وترمز أوراق الشّجر والقيثارة إلى عناق الطّبيعة والفنّ.

(٤) إشارة إلى الشّعر الشرقيّ؛ أنظر «نشيد الأناشيد»: «حبيبي يُشبِه ظَبْياً» (٢، ٩).

ليراكِ: انعكاساً محضاً
كأنَّ كلاً من عرقوبَيك
محمَّلٌ بِوَثباتٍ غير مقذوفةٍ[1] بَعدُ، ما دام الرّأس

في طرَفِ العُنقِ يرتقبُ: كما تتوقّف
في الغابةِ امرأةٌ عن السّباحة،
دائرةً وجهَها صوبَ البحيرةِ التي تتمرأى في ذاكَ الوجه.

---

(١) يلعب على معنَيي المفردة lauf: عرقوب في أرجل الدوابّ، وسبطانة بندقيّة.

وحيد القرن[1]

آنئذٍ رفعَ القدّيسُ رأسَه وإذا بالصّلاةِ تسقط
بغتةً من رأسِه مثلَ خوذة:
صامتاً كان يقتربُ ما لم يُرَ من قبل،
الحيوانُ الأبيضُ الذي كانت عيناه تتوسّلان
كَظبيةٍ مأسورةٍ خائرةِ القوى.

على قاعدةِ عاجٍ قوائمِه
كانَ يتنقّل بتوازنٍ خفيف،
على وبَره ينزلقُ ألَقٌ أبيضُ ملؤهُ الفرَح،

---

(١) كتبها بباريس ومودون إبّان شتاء ١٩٠٥ ـ ١٩٠٦. مصدرها اللّوحات الستّ المعروفة بلوحات «سيّدة وحيد القرن» *La Dame à la licorne*، المنسوجة كلّ منها نسْجاً على بساط، والمعروضة في متحف كلوني Cluny للعصر الوسيط بباريس. شاهدها ريلكه في ٦ حزيران/ يونيو ١٩٠٦ ووصفها في روايته «دفاتر مالته...»، وسيعود إلى تناولها في «سونيتات إلى أورفيوس» (القسم الثاني، ٦) وكذلك في إحدى قصائده من وراء القبر. (ملاحظة من المترجم: ليس «وحيد القرن» هذا هو الكركدن المعروف بل حيوان خرافيّ له جسم فرس ورأس تيس، وقرن واحد يتوسّط جبينه. الفتاة العذراء التي تبدو إلى جانبه في أغلب اللّوحات المذكورة هي وحدها التي استطاعت استمالته وتقريبه منها. نراها في إحدى اللّوحات وهي تجلس بينه وبين أسد؛ وفي ثانية وهي تمدّ لوحيد القرن مرآة يتطّلع فيها إلى صورته مستأنساً؛ وفي ثالثة نراها وهي تمسك بقرنه الوحيد الطّويل كأنّها تمسك بسارية، غير ملتفتة في عمق براءتها إلى ما وراء هذه الإيماءة من بعد إيروسيّ. هذا كلّه جعل وحيد القرن والفتاة في هذه اللّوحات ذات الجمال الأخّاذ يرمزان إلى العذريّة والبراءة والقوّة الحيوانيّة المطوّعة برهافة الحسّ المطلقة وشدّة النّقاء.)

وعلى جبينهِ الحيوانيِّ الهادئ المُنير،
يلمعُ القرنُ كبُرجٍ تحتَ ضوءِ القمر،
وكلُّ واحدةٍ من خطواته تزيدُه اندفاعاً.

الخطْمُ المُحاطُ بزغبٍ ورديٍّ ورماديّ
كانَ يرتفعُ كاشفاً عن شيءٍ من البياض،
بياضٍ في أسنانه النّاصعةِ هوَ أكثرُ بياضاً من البياض،
والمنخاراِن المنفرجانِ يتنفسّان برقّة.
أمّا نظراته التي لا يعترضُها شيء
فتقذفُ في الفضاءِ صُوَراً،
وتحيطُ كلَّ شيءٍ بهالةِ الأسطورةِ، الزّرقاء.

القدّيس سيباستيان[1]

باستقامةٍ يقفُ كَطَريح[2]؛
لا دعامةَ له سوى إرادته الفخمة.
نائياً عن كلّ شيءٍ كالأمّهاتِ إذْ يُرضِعنَ،
ومُنطوياً في ذاتهِ كإكليلٍ من الزّهر.

والسِّهامُ تتقاطرُ عليه واحداً بعدَ الآخر،
عندما ترى إلى ارتعاشِ أسنّتها الفولاذيّة
تحسَبها منبثقةً من خاصرتَيه.
لكنَّ ابتسامتَه المظلمةَ بقيتْ سالمةً لم تُمَسّ.

ذاتَ لحظةٍ فَحسبُ يكبُرُ حزنُه،
عيناه العاريتانِ وسْطَ الآلام،

---

(١) كتبها في مودون إبّان شتاء ١٩٠٥ ـ ١٩٠٦. مصدرها تشكيليّ، قد يكون لوحة تحمل اسم القدّيس نفسه رسَمَها ساندرو بوتيشلي Sandro Boticelli في ١٤٧٣ ـ ١٤٧٤ ربّما رآها ريلكه في متحف الملك فريدريش في برلين.

(٢) القدّيس سيباستيان رجل دين لاتينيّ لا تتوفّر عن حياته معلومات كافية قد يكون أصله من ميلانو في إيطاليا، عاش في القرن الثالث الميلاديّ ويُروى أنّه قُتِلَ أثناء ملاحقة دقلديانوس للمسيحيّين واعتُبر فيما بعد من شهداء المسيحيّة وقدّيسيها. تصوّره لوحات ومنحوتات كثيرة في هيأة شابّ شديد الوسامة يتلقّى السّهام مربوطاً إلى عمود (المترجم).

تستنكرانِ شيئاً غيرَ ذي بال
كأنّهما تطردانِ بكثيرٍ من الازدراء
مَنْ يُحطّمون شيئاً جميلاً.

الواهب[1]

كذلكَ كانَ الطّلبُ المقدَّمُ لجمعيّةِ الرّسّامين.
ربّما لم يلاقِ هو[2] **المُخلِّصَ** قطّ؛
ربّما لم يقفْ إلى جانبِهِ يوماً
مثلَما في هذه اللّوحة راهبٌ يبتسم،
واضعاً يدَه بخفّةٍ على كتفِه.

ربّما كان كلُّ شيءٍ يتلخّص في كلمةٍ واحدةٍ هيَ «الرّكوع»،
(كلمةٍ تتلخّص فيها معرفتنا نحنُ أيضاً):
أن نركعَ: لنُبقيَ في داخِلنا،
كَمنْ يوقفُ حصاناً بيدٍ قويّة،

(١) كتبها بباريس في منتصف تمّوز/يوليو ١٩٠٦. ليس لها من مرجع أو أنموذج محدّد. كان من عادة رعاة الفنون أن يجعلوا صورهم الشّخصيّة تُرسَم على لوحة يهدونها أو مذبَح يتبرّعون به. وكما في قصيدتَي «بوذا» و«القدّيس سيباستيان»، يعبّر الشاعر هنا عن استقلال العمل الفنيّ («العجيبة غير الموعودة وغير المكتوبة»، البيت ١٢)، بإزاء وعود الكتاب االمقدّس. يسبغ ريلكه صفة دنيويّة على الكنيسة التي هي مزار الإلهام المسيحيّ، وذلك بأن يجعل منها مكاناً لـ «ديانة الفنّ».

(٢) مثلما يحدث لدى ريلكه أغلب الأحيان، يحيل هذا الضّمير إلى الشّخص أو العنصر المسمّى في العنوان. هو هنا «الواهب»، راعي الفنون الذي يتهكّم منه ريلكه لأنّه يبدو وقد طلب من الرّسامين المحترفين أن يرسموه إلى جانبِ المخلّص تعبيراً عن إيمانه. هذه النّظرة النفعيّة هي التي تتجاوزها القصيدة بالشّكل المشار إليه في الحاشية السّابقة، وبصورة تسمح بترحيل الخشوع من إطاره الدينيّ إلى صُلب العلاقة الفنيّة (المترجم).

على إطارِنا نفسِه الموشكِ على التّلاشي.

وإذا ما تحقّقتْ في أحدِ الأيّام
العجيبةُ غيرُ الموعودةِ وغيرُ المكتوبة،
فلنأملْ ألاّ ترانا هيَ،
بل أنْ تقتربَ منّا بأكثرِ ما يمكن من القُرب،
وتكونَ موهوبةً لذاتها، وغائصةً في أعماقِها هيَ.

الملاك[1]

بإيماءةٍ بسيطةٍ من جبينهِ يُقصي عنه
كلَّ ما يقْسرُه ويَحدّ منه،
فخلالَ قلبهِ تَجولُ في لوالبَ متّسعة
دوائرُ ما يَعودُ أبداً.

السّمواتُ الشّاهقةُ مترعةٌ بالنسبة إليه بالأشكال،
وكلُّ واحدٍ يقدرُ أنْ يَدعوَه: «تعالَ، تَعرَّفْ!».
حذارِ أن تعهدَ إلى كفّيهِ الرّشيقتين
بما يُثقِل عليكَ. فهُما ستأتيان

لتزوراكَ في اللّيلِ وتَدعواك
إلى القتال، مخترقَتَينِ بيتكَ كزبانيةِ جهنّم،
وعليكَ تستحذوانِ كأنّما من أجلِ خلقِك،
وإخراجِك من أشكالِ كينونتِك.

---

(١) كتبها بباريس بين ربيع ١٩٠٦ وصَيفه. يرمز الملاك لديه لامتلاء الكيان، والمقابلة بينه وبين ثقل الكائن الإنسانيّ تمهّد للبنية الأساسيّة لـ «مراثي دوينو». هناك مع ذلك رجوع مباشر إلى «الكتاب المقدّس» يتمثّل في التلميح إلى صراع النبيّ يعقوب مع الملاك («سفر التكوين»، ٣٢، ٢٥ ـ ٣٣) وإلى ملائكة الانتقام في مصر القديمة. يمكن أن نرى في الصراع مع الملاك رمزاً للنّضال الخلاّق الذي يتشكّل الشّاعر بفضله.

نواويس رومانيّة[1]

ما يمنعنا يا ترى من الاعتقاد
(نحن المطروحين هكذا والمنثورين)
بأنّ ما فينا من كرهٍ وعنفٍ وكلّ هذه المشاعر المختلِطة
لا يقيمُ فينا غيرَ لحظةٍ عابرة؟

هكذا بالأمسِ في النّواويس المنحوتة،
الملأى بتماثيلَ وخواتمَ وأكوابٍ وأشرطة،
تحتَ ثيابٍ تتهلهلُ ببُطء،
ما كان يظلُّ سوى شيءٍ يتفسّخُ على مهلٍ،

لتشرَبه في نهايةِ المطافِ أفواهٌ مجهولة

---

(١) كتبها بباريس في أيّار/مايو وحزيران/يونيو ١٩٠٦. كان ريلكه قد احتفظ من إقامته في روما بين ١٩٠٣ و١٩٠٤، التي شعر منها بخيبة أمل شديدة عبّر عنها في رسائله ويوميّاته، احتفظ منها بالحضور الواسع للماء في المدينة. وإلى هذه السّونيتة، سيُعيد هو معالجة الموضوع في السّونيتة العاشرة من القسم الأوّل من «سونيتات إلى أورفيوس» وفي السّونيتة الخامسة عشرة من القسم الثاني منه. ويستخدم ريلكه المعنى الحرفيّ للمفردة اللاّتينيّة الأصل Sarkophage: «ما يلتهم الجِلد»، فهو إذنْ مكان لتعفّن الأجساد. فقبلَ أن تدلّ المفردة المذكورة على ناووس، أي قبر حجريّ، كانت تدلّ على حجر معروف بكونه يفتّت جسداً في أربعين يوماً. وإنّ شكل السّونيتة، الذي يُفتَرض أن يقوم البيت الأخير فيه (القفلة) ببلورة ما تقوله الأبيات السّابقة واقتيادها إلى خلاصة نهائيّة، هذا الشّكل يلائم تماماً قلب المنظورات الذي يمارسه ريلكه: إذ يتحوّل مكان الموت والتحلّل إلى مستودع ماء صافٍ يخدم الحياة.

لا تتكلّمُ أبداً (أينَ نجدُ دماغاً
يفكّر من أجلها وينطِق؟).

وهيَ اللّحظةُ التي تغمرُه فيها
أنابيبُ الماءِ العتيقةُ بمياهها اللاّ تنْضب:
التي تجولُ فيها وتلمعُ بانعكاساتها الكِثار.

البَجَعة[1]

مشقّةُ العبورِ هذه خلالَ ما ليسَ مكتملاً بَعد
وكأنَّ المرءَ يمشي مصفَّداً
لَهيَ شبيهةٌ بالمسيرةِ المبتورةِ، مسيرةِ البَجَعة.

والموتُ، عندما تنزلقُ تحتَ أقدامنا على حين غرّة
الأسُسُ التي تدْعم كلَّ يومٍ حياتنا،
هيَ على غرارِ خوفها إذْ تستلقي

على المياه التي تتلقّاها بكلِّ رفْق،
وتمّحي كالمغتبطةِ بكونها تُلغى،
وتنسحبُ تحت ثِقَلِ جسدِها موجةً إثرَ موجة،

(١) كتبها في مودون بفرنسا في شتاء ١٩٠٥ ـ ١٩٠٦. كان في حديقة دارة رودان بجعتان كان ريلكه يحبّ مراقبتهما بصحبة النحّات. موضوع القصيدة هو المسافة بين الأثر الفنيّ المنجَز والأثر القادم. حضور رودان الضمنيّ في هذه القصيدة المنضوية تحت لواء «القصيدة ـ الشيء»، والمكرّسة لوصف «ظاهرة» البجعة، يصنع منه شاهداً على البحث الشعريّ. وإلى الوصف الظاهراتيّ الذي يعيد إلى أذهاننا قصيدة ريلكه عن «الفهد»، هناك جانب رمزيّ تشمل بفضله القصيدة تجربة الكائن الإنسانيّ والمتكلّم نفسه، وهو ما يتّضح أكثر في قصيدة من الفترة نفسها نُشرت بعد وفاة الشاعر يخاطب فيها زوجته كلارا فيستهوف: «هل تتذكّرين البجعةَ السّاحرةَ تلك؟/ . . ./ كانت تعِدنا بأشياء قادمةٍ كثيرة/ وتيّار مشاعرها (ولقد أبصرناها)/ شجّعَنا على حياتنا المشتركة هذه».

فيما تشقُّ هيَ لنفسها طريقاً
منغمسةً في الصّمتِ بلا انتهاء
صاحيةً وأكثر فأكثر سيادةً على ذاتِها.

طفولة[1]

ينبغي أن نركّزَ أفكارَنا طويلاً
لنصفَ أحدَ ملامحِ ذلك العالَم المفقود،
أصائلَ طفولتنا الطِّوال جدّاً،
التي ليسَ يمكن استعادتُها ـ دونَ أن نعلمَ لماذا.

يعودُ ذلكَ أحياناً، ربّما أثناءَ هطول مطرٍ،
لكنْ لم نعدْ لنعرفَ ما يعنيه ذلك؛
لم تكنِ الحياة يوماً بمثْلِ امتلائها هذا
بتلاقياتٍ مستأنَفةٍ وعلاقاتٍ جديدةٍ وبالسّيرِ قدُماً،

إلاّ في ذلك العهدِ الذي لم يكن ليحدُثَ لنا فيه
سوى ما يحدثُ للحيَواناتِ والأشياء:
كنّا نحيا حياتَها كمثْلِ حياةٍ إنسانيّة
ونمتلئ بكاملِ كياناتِنا بالصُّوَر.

---

(١) كتبها بباريس نحوَ الأوّل من تمّوز/يوليو ١٩٠٦. التفكير بالطفولة موضوع ريلكيّ بامتياز، خصوصاً في روايته «دفاتر مالته...». وتجد وقفات عن الطفولة في «كتاب الصّوَر» وفي مواضع عديدة من «مراثي دوينو». وفي هذه القصيدة القريب شكلها من شكل السونيتة، يصف الشاعر «سقوطاً بطيئاً»: فالامتلاء المتوحّد لكينونة الطّفل، البالغة القرب من الأشياء والحيوانات، يلفي نفسه مُقحَماً بصورة تدريجيّة في نسيج الأجيال وبالتالي في صيرورة التاريخ.

كان واحدُنا يصبحُ بمثْلِ عزلةِ راعٍ،
محمَّلاً مثلَه بثقلِ الأقاصي،
من بعيدٍ كنّا نلمحُ نداءً، احتكاكاً ما،
وببطءٍ يقودُنا خيطٌ طويلٌ وجديد
داخلَ مستودعاتِ الصُّوَر هذه
التي ما تزال الإقامةُ فيها تُربكُنا.

الشّاعر(١)

تبتعدينَ عنّي أيّتُها السّاعة،
وخفقُ جناحَيْكِ يُمزّقني.
وحيدٌ، فما أفعلُ بصوتي
بنهاري؟ بليلي؟

لا حبيبَةَ لي ولا من منزل،
ولا من مكانٍ أعيش فيه،
وكلُّ ما أستسلمُ له من الأشياء(٢)
يَغتني ويهجرُني.

---

(١) كتبها في مودون في شتاء ١٩٠٥ ـ ١٩٠٦. السّاعة التي يشكو من ابتعادها عنه هي ساعة الإلهام أو السّنوح الشعريّ كما في بداية «كتاب الحياة الرّهبانيّة» («كتاب السّاعات»). وبالرّغم من التلميح إلى وجود الأشياء («كلّ ما أستسلمُ له من الأشياء»)، فإنّ هذه القصيدة تبدو أقرب إلى الذاتيّة الغنائيّة التي تميّز «كتاب الصّوَر» (خصوصاً «نهار خريفيّ») منها إلى إلزام العمل النحتيّ الموروث من روودان. تعبّر القصيدة عن إحساس بالأزمة قريب من مضمون رسالة ريلكه إلى إيلين كي Ellen Key المكتوبة في ٩ أيار/ مايو ١٩٠٤ والتي يشكو لها فيها من «الافتقار إلى وطن Heimatlosigkeit».

(٢) كتبَ الشّاعر: «Alle Dinge, an die ich mich gebe, / werden reich und geben mich aus»، وعليه فإنّ مفردة «الأشياء» Dinge موجودة فيها بالحرف الواحد، وقد حرصتُ أنا على إبرازها في الترجمة. من هنا فلا أرى من مسوّغ للصّيغة العربيّة التي قرأتُها في غير مقالة تستشهد بريلكه، يتحوّل فيها قول الشّاعر إلى ما يلي: «وكلّ مَنْ أستسلم له/ يغتني ويهجرني» (التّشديد على الكلمة من عندي). إنّ هذا الانزلاق اللغويّ والدّلاليّ من اسم الوصل «ما» (للأشياء) إلى اسم الوصل «مَن» (للعاقل) إنّما يخلع على البيتين صفة شكوى من الآخرين غريبة على فكر ريلكه الشّعريّ، الذي يرصد هنا علاقة إشكاليّة بالظّواهر والأشياء (المترجم).

نسيج مخرَّم(١)

I

الإنسانيّةُ إنْ هيَ إلاّ اسمُ حيازاتٍ متأرجِحة،
ينبوعُ هناءاتٍ غير أكيدة:
أفَمِنْ غيرِ الإنسانيِّ أن تكون عينانِ وهبَتا من أجلِ قطعةِ النّسيج هذه،
من أجل قطعةِ النّسيجِ المخرَّم المحبوكةِ هذه، نورَهما،
وهل تريدين استعادةَ هاتينِ العينينِ من جديد؟

أيّتها المُستهلَكةُ طويلاً والفاقدةُ بَصَرَها أخيراً،
أوَ تكمنُ سعادتُكِ في هذا الشّيء
الذي إليهِ هرَعَ قلبُكِ الكبير
عاصراً نفسَه كأنّه محشورٌ بين اللّحاء والجذْع؟

---

(١) كتب القسم الأوّل منها بباريس بين ربيع ١٩٠٦ وصَيفه، والقسم الثاني (وهو سونيتة «مموَّهة»: ثمانية أبيات تليها ستّة) في كابري في العاشر من كانون الثاني/ يناير ١٩٠٧. تشكّل القصيدة بقسمَيها تجسيداً لنزعة ريلكه الجماليّة المتميّزة بإهمال الجانب الإنسانويّ والاجتماعيّ للعمل. فهذا الأخير مفهوم هنا كتضحية أو قربان: ما يسرّ العينين ينبغي أن يجعلنا نقبل بالتّضحية بالعينين. ونجد في روايته «دفاتر مالته...» وسواها أمثلة أخرى على الاهتمام الذي يمحضه ريلكه للحياكة وصناعة النّسيج المخرَّم («الدّنتيل»). كان يرى في الفنون التزيينيّة، كمعالجة النّسيج المخرَّم وصقل الجواهر، أنموذجاً لتحوّل المبدع عبر عمله. وفي السّونيتة التّاسعة من القسم الثّاني من «سونيتات إلى أورفيوس» نجد تعبيراً واضحاً عن اعتقاد ريلكه بأولويّة الخلق الفنّيّ على حياة الفنّان.

خلالَ واحدةٍ من ثغراتِ القدَرِ، خلالَ صدْعٍ فيه،
استللتِ روحَكِ من زمنكِ الخاصّ،
وهي الآنَ مستقرّةٌ في صنيعكِ الجليّ هذا،
بحيثُ أبتسمُ أنا فرَحاً إذْ أرى كيفَ استخدمتِها بِبراعة.

II

وإذا ما حدثَ يوماً ورَأينا
في هذا الصّنيعِ ومصيرِنا نفسِه
شيئيْن باطلَينِ لا تجمعُنا بهما من آصرة،
كما لو كانتْ عبَثاً كلُّ جهودِنا المبذولةِ لنخرجَ من الطّفولة
ونبلغَ هذه الغايةَ: أفلن تقدر
قطعةُ النّسيجِ المخرَّمِ المحبوكةُ والتي شابهَا الاصفرارُ هذه،
قطعة النّسيجِ المخرَّمِ المزدانةُ بالزّهور هذه،
أن تهبَنا هنا حضوراً؟ ألا انظري إليها: إنّها قد **صُنِعَتْ**.

مَن يدري إن لم نكنْ استخففَنا بحياةٍ؟
كانتْ سعادةٌ هنا وتخلّينا عنها،
ومع ذلك فقد وُلِدَ منها، بثمنِ تضحياتٍ لا تُحصى،
هذا الشّيءُ الذي لم يكن تحقيقُه أسهلَ من الحياة
ومع ذلك فقد اكتملَ، وجاءَ جميلاً حتّى لَنعتقد
بأنّ الوقتَ حانَ أخيراً لنبتسمَ ونُحلّقَ في الأجواء.

مصيرُ امرأة[1]

مثلَما يختار ملكٌ أثناءَ الصّيدِ قدَحاً،
قدَحاً عاديّاً ليشربَ فيه،
وكما يحملُ القدحَ منْ يستولي عليه بعدَ ذلك
ويحتفظُ به ويصيرُ لديه شيئاً غفْلاً:

فبالشّاكلةِ نفسها يكون القدرُ قد ظمئَ أحياناً
واختارَ قدَحاً له امرأةً ما،
وضعتْها الحياةُ من بَعدُ خارجَ كلِّ منال،
حياةٌ ضيّقةٌ كانتْ تخشى من تحطيمِ تلكَ المرأة

فحبستْها في الخزانةِ المكتئبة،
التي تودع فيها حُليَّها كلَّها
(أوْ ما تحسَبه أشياءَها الثّمينة).

---

(١) كتبها بباريس في بدايات ١٩٠٦. تشكّل هذه السّونيتة نقيض القصيدة السّابقة: فبمقابل التحقّق أو الاكتمال الفنيّ بثمن التّضحية بالحياة (وبالبصَر)، يضع ريلكه هنا المصير الفاجع لامرأة مصوَّرة كمثْل لقية صيد ثمينة سرعان ما تفقد قيمتها في خزانة الغازي. وكما في المرثيّتين الأولى والتاسعة من «مراثي دوينو»، هنا تمجيد لمصير العاشقات المهجورات وتأكيد على صغر الرّجل أمام «المستودع غير الممسوس» الذي تمثّله المرأة.

هناك بقيتِ المرأةُ ضائعةً، غريبةً وتائهة،
ولم تملك سوى أن تشيخَ وتَعمى،
ولم يكن لها من ثمنٍ وما كانت نادرةً قطّ.

المتماثلة للشّفاء[1]

كَأغنيةٍ تجوبُ الأزقّة،
تقتربُ ثمّ تهربُ خائفةً،
وترفرفُ بجناحَيْها عن قربٍ حتّى لَنكادُ نَلمسُها،
ثمّ تتناثرُ في الأقاصي من جديد:

هكذا تلعبُ الحياةُ والمتماثلةَ للشّفاء؛
في حينِ تجرّبُ هيَ، واهيةً ومنتعشةً في آنٍ معاً،
خرقاءَ وباحثةً عن سلوان،
إيماءةً كانت قد نسيتْها منذُ زمن.

ويكون ذلك بالنّسبة لها ما يُشبه إغراءً
عندما تقترب يدُها التي كانت قد ازدادتْ قسوة
والتي كانت مستسلمة لجنونِ الحُمّى،
وبلمسةٍ خفيفةٍ كَزهرة،
تطبعُ على ذقنها المتيبّسِ مداعبةً رقيقةً، رقيقة.

---

(١) كتبها بباريس في ربيع ١٩٠٦. قد يكون لها علاقة بـ «الإنفلوَنزا الرّهيبة» التي يقول ريلكه في إحدى رسائله إنّها أصابت رودان وزوجته في ربيع ١٩٠٦ ذاك.

الرّاشدة[1]

كلُّ ما كانَ ينطرحُ عليها هوَ العالَم،
العالَم بما يحملُ من خوفٍ أو بَرَكة،
منتصباً باستقامةٍ كَأشجارٍ تنمو،
كلُّه صورةٌ ولكنّه محرومٌ من الصُّوَرِ كتابوتِ العهد[2]،
باذخاً وكأنّه مُلقىً على شعْبٍ بأكملِه.

وكانت هي تحملُه، تحملُه حتّى أقاصيه،
كلُّ ما يُحلّقُ ويهربُ ويكونُ بعيداً،
عالَمٌ بأكمله، غريبٌ وما برحَ غفْلاً،
تحمله بالمهابةِ التي بها تحملُ حمّالةُ ماء
جرّتَها. ولكنْ على حينِ غرّةٍ، في قلبِ اللّعبة،
جاءَ أوّلُ برقعٍ أبيضَ لينطرحَ بخفّة

---

(١) كتبها بباريس في ١٩ تمّوز/يوليو ١٩٠٧. تنويع على موضوع الانتقال من الطّفولة («الوجه المفتوح على سعته») إلى الوعي المحجوب ممثَّلاً هنا بـ «برقع الزّفاف الأبيض» الذي ينتهي الأمر بالمرأة الموصوفة في القصيدة إلى استبطانه بغير كثيرٍ وعيٍ منها (أنظر أيضاً القصيدة «قربان» في هذه المجموعة).

(٢) إشارة إلى تحريم الصّوَر في «سفر الخروج»، الذي ينقضه هذا السّفر نفسه: ففيما تنصّ إحدى الوصايا العشر على ما يأتي: «لا تصنعْ لكَ منحوتاً ولا صورةَ شيء...» (السّفر المذكور، ٢٠، ٤)، يتلقّى موسى أمراً سماويّاً بتزيين تابوت العهد بملاكين كروبَين (او كروبيّين) يصنعهما «من ذهب مطرّق» (نفسه، ٢٥، ١٨).

على وجهها المفتوحِ على سعَتِه،
مُحوِّلاً كلَّ شيء ومُنذِراً بأشياءَ أخرى؛

برقعٍ يكاد يكون صفيقاً ولم يُرفَعْ قطّ
ولا يملكُ للإجابة على كلِّ أسئلتها
سوى عبارةٍ غامضةٍ ومكرَّرةٍ أبداً:
في داخِلِكِ، يا مَن بالأمسِ كنتِ صغيرةً، إنّما هوَ في داخِلِك.

تاناغرا[1]

قطعةٌ من الفخّار
كأنّما شوَتْها شمسٌ لاهبة،
وكما لو أنَّ إيماءة
من يدِ فتاة
أفلتتْ من عقالِ الزّمنِ على حينِ غرّة،
إيماءةً لا تريدُ أن تقبضَ على شيء،
تنبثقُ من شعورِها هيَ،
ولا تقودُ إلى شيء،
لا ولا تلمسُ سوى نفسِها
مثلَما تلمسُ يدٌ ذقناً.

نقذفُ الصّورَ، وواحدةً
تلوَ الأخرى نُديرُها،
ونكادُ نَفهمُ لماذا

---

(١) كتبها بباريس في بداية تمّوز/يوليو ١٩٠٦. تاناغرا Tanagra مدينة يونانيّة في منطقة بيوتيا الشرقيّة، اسمها اليوم سكامينو Scamino، متخصّصة منذ القدم بصناعة تماثيل صغيرة ملّونة من الفخّار، كان ريلكه معجَباً بنماذج منها شاهدها في اللوفر. وفي رسالة إلى زوجته كلارا يرى في هذه التماثيل «منبع حياة لا ينضب» و«لا يقود إلى أي» شيء» (كما في القصيدة). كان صانعو هذه التماثيل مولعين بتصوير مَشاهد من الحياة اليوميّة التي تفلت بذلك، أي بفضل العمل الفنّيّ، من سطوة الزّمان.

تظلُّ هيَ حيّة.
لكنْ ما عَلينا إلاّ أن نتشبّث
بكلِّ ما كانَ هوَ الماضي
ونمحضَه إعجاباً أعمق،
ونبتسمَ: فقد يكونَ صارَ أكثر إشعاعاً
مّما كانَ عليه في العامِ الذي مضى.

المرأة التي صارت عمياء(1)

كالأخرَيات كانتْ هي جالسةً لتناولِ الشّاي.
بدَا لأوّلِ وهلةٍ أنّها كانت تمسكُ بفنجانها
بشاكلةٍ مختلفةٍ عن الأخرَيات.
لرؤيةِ ابتسامتِها يكادُ يتألّمُ المرء.

وعندما نهضنا أخيراً مُثرثرين،
واجتزْنا ببطءٍ وعلى هوى المُصادفة
حُجُراتٍ عديدةً (متكلّمين وضاحكين)،
لمحتُها. كانت تمشي وهي تتْبعُ الأخريات،

كانتْ تُركّزُ انتباهَها كَامرأةٍ تتأهّب
للغناءِ أمامَ مستمعينَ كِثار.
على عينيْها الوضّاءتَين المفعمتَين فرَحاً كان يعومُ نورٌ
من الخارجِ يأتي كأنّه ينتشرُ على سَطحِ بِرْكة.

---

(1) كتبها بباريس في نهاية حزيران/يونيو ١٩٠٦. العمى موضوع أثير لدى ريلكه، عالجه في قصائد عديدة. أنظر «العمياء» في «كتاب الصّوَر» والقصائد «الأعمى» و«جسر الكاروسيل» و«النّسيج المخرَّم» في المجموعة الحاليّة.

كانتْ تمشي ببُطءٍ، وعلى رَسْلها تسير،
كأنَّ عليها أن تجتازَ عائقاً ما؛
لكنْ كان يبدو أنّها ما إن تجتازُ تلكَ العتَبة،
حتّى تتخلّى عن المشْيِ وتشْرعُ بالطّيران.

في مُنْتَزَه أجنبيّ

(بورغبي ـ غارد)[1]

ثمّة نَهْجان لا يُفيدان أحداً.
لكنّ أحدَهما يبدو أحياناً وهو يجذبُكَ إلى بعيد.
تخالُ في البدء أنّكَ قد تهتَ،
لكنّكَ تلفي نفسكَ فُجاءةً في السّاحةِ الدّائريّة،
من جديدٍ وحيداً في رفقةِ القبرِ هذا
ومن جديدٍ قارئاً هذه الشّاهدةَ: «البارونة
بريتا صوفي»[2] ـ ومن جديدٍ بأصابعك
تتلمّسُ الرّقمَ شبْهَ الممحوِّ لعامِ وفاتها ـ.
فما يجعلكَ تسعى إلى استعادةِ ذلكَ القبرِ دوماً؟

لمَ تتردَدُ، كما في الأيّام الأولى،
ملؤكَ الانتظارُ في السّاحةِ المرصوفةِ بأشجارِ الدّردار هذه،
السّاحةِ المُظلمةِ الخضِلةِ والتي لا تُزارُ أبداً؟

---

(١) كتبها بباريس في منتصف تمّوز/ يوليو ١٩٠٦. وكان قد أمضى ثلاثة أشهر في القصر المدعوّ بورغبي ـ غارد Borgeby-Gard في جنوب السّويد.

(٢) شاهدة قبر مالكة سابقة لقصر بورغبي ـ غارد اسمها البارونة بريتا صوفي هاستفير Brita Sophie Hastfer. وفي إحدى رسائله يصف ريلكه مسلّتين تحملان اسم البارونة شاهدَهما هناك.

أيُّ اتّحادٍ للأضدادِ يحدو بكَ للبحثِ دوماً
عن شيءٍ ما في هذه الهضابِ التي تكادُ تَغصّ بالشّمس،
كالباحثِ عن اسمِ شجرةِ ورد؟

ما يستوقفُكَ؟ وما الذي تنتظره أُذناك؟
وأخيراً، لمَ يا ترى تراقبُ مثْلَ رجلٍ تائه
كلَّ هذه الفراشات تلمعُ حولَ أعوادِ «القبَسِ»[1] المنتصبة؟

(١) القبَس Phlox: نبتة تزيينيّة تُدعى «الشّواظة» أيضاً (المترجم).

رحيل[1]

كم مرّةٍ أحسستُ بما يمكن أن تعنيَه كلمةُ «الرّحيل»!
كم أعرفه، ذلكَ الشيء الغامض الذي لا يُمكنُ تخطّيه،
القاسي، الذي يمدّ صوبَنا لآخرِ مرّة
وشيجةً متناغمةً سرعانَ ما يشرعُ بتمزيقها!

كنتُ عديمَ الحيلة وأنا أرى هذا الشيء
الذي كان يتركني أبتعدُ وفي الأوان ذاته يدعوني،
ويظلُّ هنا فكأنّه يُجسّدُ جميعَ النّسوة،
على كونه صغيراً وأبيض ومختزَلاً إلى ما يأتي:

إيماءةٍ لم تعدْ تعنيني،
تلويحةٍ متمهّلةٍ قليلاً وفاقدة
من قبلُ لكلِّ معنىً: كأنّكَ أمامَ شجرةِ خوخ[2]،
يطيرُ منها فجأةً طائرُ وقواق[3].

---

(١) كتبها بباريس في ربيع ١٩٠٦.
(٢) ربّما كانت هذه الصّورة تستحضر بستان روردان في مودون، يذكر ريلكه أشجار الخوخ فيه في رسائل عديدة.
(٣) الوقواق هو أيضاً موضوع قصيدة فرنسيّة كتبها ريلكه في فال ـ مون في أيّار/ مايو ١٩٢٦، يضطلع فيها بدوره التقليديّ كطائر يبشّر بقدوم الرّبيع، دون إشارة إلى كونه طائراً مهاجراً. هنا يبدو استحضاره ضرباً من التّذكير بالموت، فكما كتبَ شتال Stahl بهذا الصّدد: «وراء كلّ وداعٍ ينتصب الموت».

تجربة الموت[1]

لا نعرفُ شيئاً عن الرّحيلِ هذا
الذي يظلّ لدينا غامضاً أبداً.
لمَ ينبغي أن نُبديَ إعجاباً أو محبّةً أو كرْهاً
لهذا الموتِ الشّائهِ بصورةٍ غريبة

بباعثٍ من قناعِه المأساويِّ المُطبِقِ على فمه؟
ما برحَ العالَم زاخراً بأدوارٍ نمثّلُها.
وطالما انحصرَ هَمُّنا في أن نحصدَ إعجاباً كانَ الموت
شاخصاً على الخشبةِ وإنْ لم نُعجَبْ به.

لكنْ عندما رحلتِ أنتِ فاضَ على المشهد
شعاعٌ من الواقع الحقّ أقبلَ عبرَ ذلكَ الشقّ
الذي اختفيتِ منه: شعاعٌ أخضرُ خضرُته حقيقيّة،

(١) كتبها في كابري بإيطاليا في ٢٤ كانون الثاني/ يناير ١٩٠٧. وقد أهداها إلى روح الكونتيسة لويزه فون شفيرِن Louise von Schwerin، المتوفّاة في العام الذي سبق. وكانت عمّتها قد استضافت ريلكه في كابري. والقصيدة تبدو نافرة في عالَم «قصائد جديدة»، لا بل في شعر ريلكه كلّه. نبرتها توحي بعالَم نيو - باروكّي كان معروفاً في البُندقيّة في أوائل القرن العشرين، ونجد له أثراً في شعر هوفمانستال Hofmannstahl، عالَم مُمسرَح يُشرف على ألعابه الموت. وتؤكّد «قفلة» القصيدة طابعها البلاغيّ بوضوح.

ترافقُه شمسٌ حقيقيّة، وغابٌ حقيقيّ.

دائماً نمثّلُ أدواراً، مردّدينَ وسْطَ الخوف
دروساً حفظناها بمشقّةٍ ونرسُم
بعضَ الإيماءات؛ لكنّ حياتكِ التي ارتحلَتْ
بعيداً عنّا وعن أدوارنا تظلّ لها القدرة

على أن تفاجئنا أحياناً
كَمعرفةٍ تتّجهُ إلينا من هذا الواقِع،
بحيثُ نشعرُ بالجذلِ طيلةَ هنيهات،
ونمثّلُ الحياةَ تمثيلاً دونَ أنْ نفكّرَ بالمَجد.

أرطنسيّة زرقاء[1]

كَبقايا لونٍ أخضرَ في دورقِ ألوان،
تبدو هذه الأوراقُ الجاسِيةُ شبْهَ خدِرة
وراءَ خيميّاتِ الزّهرِ[2] التي تعكس
زرقةً آتية من البعيدِ وليستْ كامنةً فيها.

يبعثْنَ[3] أشعّةً ذائبةً وشاحبة
كأنّهنَّ يُرِدْنَ فقدانَها من جديد،
وكما في أوراقِ الرّسائلِ الزّرقاءِ القديمة،
يمتزج فيهنّ البنفسجيُّ والأصفرُ ومسحةُ الرّماد،

ألوانٌ حائلةٌ كما على صدريّةِ طفلٍ،

---

(١) كتبها في باريس في منتصف تمّوز/يوليو ١٩٠٦. كان ريلكه قد فكّر بمنح القسم الأوّل من «قصائد جديدة» عنوان «أرطنسيّة زرقاء»، ومنح المجموعة اللاحقة («قصائد جديدة ـ القسم الثاني») عنوان «أرطنسيّة ورديّة». وقد سالت في تأويل القصيدة الحاليّة أنهار من الحبر، وهي تبدو للوهلة الأولى مندرجة في أسلوب «القصيدة ـ الشيء»، وواقعة تحت تأثير رودان. (ملاحظة من المترجم: «الأرطنسيّة Hortensia» نبتة أصلها من الصّين واليابان تُزرَع لزهرها المختلف الألوان، فمنه الأبيض والورديّ والأزرق.)

(٢) خيميّات الزّهر تسمية لأزهار (منها الأرطنسيّة) تكون في أعلاها شبيهة بمظلّة مستوية أو خيمة (المترجم).

(٣) ضمير الجمع المؤنّث مستخدَم هنا للأزهار لغاياتٍ بلاغيّة (المترجم).

ثوبٍ مهجورٍ لم يعدْ له من تاريخ:
وهوَ ذا نشعرُ بوجازةِ الحياة.

لكنَّ الأزرقَ يبدو فجأةً وهو ينتعشُ من جديد
في إحدى الخيميّاتِ، فنتأثّرُ نحن
لرؤيةِ زُرقةٍ صافيةٍ تتهلّل فرَحاً بمَشهدِ اللّونِ الأخضر.

قُبَيل مطر الصّيف[1]

من الخُضرة كلِّها المنتشرة في المنْتَزَه
امّحى على حينِ غرّةٍ شيءٌ لا ندري ما هوَ،
نحسّ بالمنتزَهِ يدنو من النّوافذ
صامتاً. وحدَه يتعالى في الغابة

بلا هوادةٍ، جهوريّاً، صوتُ الزّقزاق[2]،
الذي يذكّر بوجهِ القدّيسِ هيرونيموس[3]:
لفرط ما هُما كبيرانِ الورَعُ والعزلة
المنبثقان من هذا الصّوت الذي سيُحقّقُ نذرَه المطر.

وجدرانُ القاعةِ بلوحاتِها كلِّها
تراجعَتْ بعيداً عنّا كأنّما ليسَ لها الحقّ

---

(١) كتبها بباريس في مطلع تمّوز/ يوليو ١٩٠٦ بمناسبة زيارته لقصر شانتيي Chantilly قرب باريس في ٣١ أيّار/ مايو ١٩٠٦ برفقة إيلين كيEllen Key والرسّامة باولا مودرزون ـ بيكر Paula Modersohn-Becker.

(٢) الزّقزاق طائر من طوال السّاق يُسمّى أيضاً «رسول الغيث».

(٣) التشبيه المفاجئ للزقزاق بالقدّيس هيرونيموس Hieronymus (أو القدّيس جيروم Saint Jérôme، حوالى ٣٤٠ ـ ٤٢٠ م.)، ربّما كان يجد أصله في لوحة لدورير Dürer تحمل اسم القدّيس المذكور عنواناً. ويجد التشبيه تفسيره بالتحام الدّاخل (غاليري فنّ) والخارج (المنتزَه). والعزلة والورع في البيت اللاّحق يحيلان إلى تنسّك القدّيس نفسه في صومعته.

في أن تسمعَ كلامَنا المتبادَل.

والسُّجُفُ الكابيةُ الألوان
تعيدُ لنا أشعّةَ الأصيلِ الملتبسة،
حيث كنّا بالخوفِ نشعرُ يومَ كنّا صغاراً.

في الصالة[1]

هؤلاءِ السّادةُ الوسيمونَ يصنعونَ حولنا دائرة،
جميعُهم يرتدونَ بزّاتِ أمناءِ قصورٍ وحُجّاب،
متلاحمينَ حولَ نجومِهم[2] كَمثْلِ لَيل،
وبلا حرَجٍ يصيرون أكثرَ فأكثرَ ظلاماً؛
وهؤلاءِ السيّداتُ ملؤهنَّ رهافةٌ وهشاشةٌ على علوِّ قاماتهنّ،
في فساتينهنَّ الفضفاضةِ، مع يدٍ على القلب،
صغيرةٍ كَقلادةٍ في عنقِ كلبٍ بولونيّ[3]؛
هُمْ جميعاً هنا محيطونَ برجلٍ يقرأ
أو بآخرَ يَفحصُ هذه التُّحَف،
التي ما يزال بعضُها يعودُ إليهم.

لهُم من الحِذْقِ ما يكفي لِيَدَعوا لنا كاملَ الحريّة
في أن نهبَ الحياةَ المعنى الذي نريد،

---

(١) كتبها بباريس في بداية تمّوز/يوليو ١٩٠٦. وهي ترتبط شأنها شأن القصيدة السّابقة بزيارة ريلكه لقصر شانتيي. وقد وضع الشّاعر في نصّه بعض المفردات الفرنسيّة، لتسمية التحفيّات والمراتب المسلكيّة بخاصّة، التي تمنحه نبرة متحذلقة تعكس حذلقة الأشخاص الموصوفين في القصيدة أنفسهم. وسوف يستعيد الشّاعر موضوع النّضج بلا أزهار عبرَ أنموذجه (التقريبيّ) المتمثّل في شجرة التّين في المرثيّة السّادسة من «مراثي دوينو».

(٢) هي النّجوم التي تزيّن بزّاتهم والتي تشير إلى مراتبهم كما في الحياة العسكريّة (المترجم).

(٣) كلب ترف أو صالونات.

لا ذلكَ الذي يريدونَه. ذلك أنّهم كانوا يريدونَ الازهرار؛ والازهرارُ هوَ أن يكونَ المرءُ جميلاً؛ أمّا نحنُ فنريدُ النّضج وهذا يعني أن نكونَ في الظّلامِ والكدْح.

المساء الأخير[1]

(عائدة إلى السّيدة نونا[2]

Aus dem Besitze Frau Nonnas)

صخبُ عجلاتٍ في البعيدِ ليلاً،
ذلك أنَّ قطارَ الجيشِ كلِّه كانَ يمرُّ قربَ ذلك المُنْتَزَه.
أمّا هو فيرفعُ عن معْزفِه القيثاريّ عينَيه
ويواصلُ العزفَ ناظراً إلى تلكَ المرأة،

---

(١) كتبها بباريس في حزيران/ يونيو ١٩٠٦. «السّيدة نونا» Nonna تسمية تحبّبية كانت تُطلق على البارونة يوليا نوردوك تسور رابناو Julia Nordock zur Rabenau، وكانت حماة الكونتيسة لويزه فون شفيرن، ومضيفة ريلكه في كابري بإيطاليا. المفردتان train (قطار) وclavecin (معزف قيثاريّ) وضعهما الشاعر بالفرنسيّة، والأرجح أنّه يفعل ذلك للإيحاء بالأجواء والتقاليد الأرستقراطيّة النّمساويّة ـ المجريّة التي كان يشيع فيها استخدام الفرنسيّة عن نفاجة، وهو تقليد لطالما سخرَ منه المسرح الشعبيّ. توظّف القصيدة موضوع نرجس الذي يحضر في البداية بصورة تعاقديّة وصالوناتيّة، ثمّ يلقى معالجة تراجيديّة: رجل يرى صورته في مرآة مجازيّة هي عينا المرأة التي يحبّها والتي سيتركها في الغد ليذهب إلى جبهة القتال. تُغيّر المرأة مكانها تحت وطأة استشعار مأساويّ، وعلى صوانة زينتها، التي يفترَض أن تحمل مرآتها الفعليّة، تلمع قلنسوة المحاربين المجريّين السّوداء التي تحمل رمز الموت مرسوماً عليها.

(٢) عبارة «هذه القصيدة هي مُلْك فلان أو فلان» أو «هي عائدة إلى فلان أو فلانة» صيغة إهداء متواترة في نصوص ريلكه. وسبق ان أهدى «كتاب السّاعات» إلى لو أندرياس ـ سالومي بعبارة: «أضع هذا الكتاب بينَ يدَي لو» (المترجم).

كمَنَ ينظرُ إلى مرآة:
لفرط ما كان مسروراً بملامِحها الفتيّة،
وعارفاً أنّها ستُبدّدُ ألامَه[1]،
وأنّ كلَّ نغمٍ كانَ يزيدُها غوايةً وحُسناً.

لكنّ هذا كلّه انقشعَ على حين غرّة:
إلى النّافذةِ كانتْ هيَ تستندُ بألَمٍ،
مُمسكةً بنبضِ قلبها المُتَسارع.

تَراخى عزفُه؛ ومن الخارجِ جاءتِ الرّيحُ يَفعَمُها البرد.
وعلى الطّاولةِ كانتْ تنتصبُ بصورةٍ غريبة
قلنسوةٌ سوداءُ نُقِشَتْ عليها جمجمةُ ميّت.

---

(١) المفردات الألمانيّة التي اختارها الشّاعر تتيح قراءة ثانية: «وعارفاً أنّها ستخونُ آلامه». وهو على الأرجح لبس مقصود.

صورة أبي في شبابه[1]

في عينيه شيءٌ من الحُلم. جبينُه يبدو
في تواصلٍ مع البعيدِ. فمُه يُحيطه
شبابٌ متوهّجٌ وسِحرٌ بلا خضاب.
وفيما تكتنفُ البزّةُ في نبالتِها المرهفةِ جسدَه
الذي تزيده هيَ جمالاً،
تنتصبُ حمّالةُ سيفِه ويداه المطروحتان
عليها بمنتهى الهدوء، في ترقّبٍ لا توتّرَ فيه؛
والآنَ هما شبْهُ غيرُ مرئيّتَين
كأنّهما، من فرطِ إمساكِهما بالأقاصي،
هربَتا قبل سواهما. وما يتبقّى مُحاطٌ بأكملِه
بظلامهِ الخاصّ، ممحوّ،
كأنّما يتعذّرُ علينا فهمُه،
وكما لو كان يُعتِّم عليه عُمقُه نفسُه.

---

(١) كتبها بباريس في ٢٧ حزيران/يونيو ١٩٠٦. كان والد الشاعر قد توفّي في ١٤ آذار/مارس ١٩٠٦، وحضر هو دفنه في براغ. ولقد استلهم في كتابة هذه القصيدة صورة فوتوغرافيّة لأبيه ترينا هذا الأخير في الفترة التي كان يفكّر فيها بالانخراط في الجيش وبلوغ مرتبة عالية فيه. ونجد هنا جميع عناصر حلم ريلكه أو استيهاماته في التحدّر من أصل أرستقراطيّ، هذه الاستيهامات التي نجد تعبيراً واضحاً عنها في «أغنية عشق حامل الراية كريستوف ريلكه ومصرعه» وفي القصيدة التالية لهذه.

يا صورةً فوتوغرافيّةً أنتِ هنا، شبْه مستهلَكة[1]
في يديّ اللّتين يستهلكُهما الزّمنُ بأكثرَ بطئاً.

(١) نعتَها بالمستهلَكة لأنّها صورة من النّمط المعروف بالـ«داغريوتيب Daguerréotype»، باسم مخترعه الفرنسيّ لوي داغير Louis Daguerre (١٧٨٧ ـ ١٨٥١)، كانت صورة الشيء تُثبَّت فيه على لوحة معدنيّة (المترجم).

صورة ذاتيّة في العام ١٩٠٦[1]

في قوسَي الحاجبَينِ يرتسمُ استمرارُ
سلالةٍ طويلةٍ من النّبلاء.
النّظرةُ الزّرقاءُ تحتفظُ بقلقِ الطّفولة
وبعلاماتِ تواضعٍ، لا تواضعِ خادمٍ بل هوَ
تواضعُ رجلٍ يهوى أن يَخدمَ، أو امرأة.
الفم، فمٌ حقيقيّ، كبيرٌ وناصع[2]،
لا من أجل الإقناعِ بل ليقولَ كلماتِ الحقيقة.
والجبينُ لا يؤوي الشرّ،
بل يهوى الانحناءَ في العتمة والصّمت.

هذا كلُّه مجرّدُ تخطيطٍ وسوابقِ حدْس،
لم تُجمَعْ بَعدُ خلالَ العَذاب

---

(١) غير مؤرّخة، ولعلّه كتبها بباريس في ربيع ١٩٠٦، بُعيد وفاة والده (أنظر القصيدة السّابقة). يستعيد المطلع استيهاماته أو أسطورته الشخصية في الانتماء إلى أسرة من النبلاء، لكنّ القصيدة سرعان ما تتّجه إلى محور آخر: مشروع الشاعر الوجوديّ.

(٢) الفم النّاصع الكبير، الموجّه لا للإغواء أو الإقناع ببلاغة الكلام بل بالنطق بـ«كلمات الحقيقة»، هو فم الشاعر نفسه. وفي «دفاتر مالته...» وصف ريلكه الشّاعر الفرنسيّ فيليكس آرفيرس Félix Arvers (١٨٠٦ ـ ١٨٥٠) بأنّه «كان شاعراً يكره الصّيَغ التقريبيّة... هو أيضاً لم يكن يحرص إلاّ على الحقيقة».

أو النّجاحِ كي تتأكّدَ وتَدوم.
كأنَّ الواقعَ الصّارمَ يتهيّأ من بعيدٍ جدّاً،
انطلاقاً من عناصرَ شتّى.

المَلك(١)

للملكِ ستَّ عشرةَ سنة.
ستَّ عشرةَ سنةً ومنَ الآن كلُّ الدّولة.
كَنظراتِ المترصِّدِ في مخبأٍ تنزلقُ نظراتُه
أمامَ أعضاءِ مجلسِه الهرِمين،

وتذهبُ إلى الصّالةِ أو إلى أيِّ مكانٍ سواها؛
ولعلّهُ لا يشعرُ بشيءٍ آخر
سوى قلادةِ «الجزّةِ الذهبيّة»
القابعةِ باردةً تحتَ ذقنِهِ الطّويلِ النّحيفِ القاسي.

أمامَه يظلُّ الحكمُ بالإعدام
طويلاً بلا إمضاء.

---

(١) كتبها بباريس حوالى الأوّل من تمّوز/ يوليو ١٩٠٦. تعتمد مصدراً تشكيلياً غير مشخَّص. يرى بعضهم في الملك الموصوف شارل الخامس (١٥٠٠ ـ ١٥٥٨)، الذي أصبح ملك اسبانيا في سنّ السادسة عشرة، وهو احتمال يرجّحه ذكر «الجزّة الذهبيّة» وهي أعلى وسام نمساويّ وإسبانيّ أنشأه فيليب الطّيب في ١٤٢٩. في حين يفكّر آخرون بلوحة «إدوارد السّابع يوقّع حكماً بالإعدام» لجون بتي John Pettie (١٨٩٣ ـ ١٩٣٩). وخلافاً للقصائد السابقة، يرجع ريلكه هنا إلى تقنية «القصيدة ـ الشيء»، مجازفاً بالتعرّض إلى تهمة التواطؤ مع الكائن الرّهيب الموصوف كما حصلَ مع قصيدته «شارل الثاني عشر يجتاز أراضي أوكرانيا» في «كتاب الصّوَر» وبعض القصائد المستوحاة من «العهد القديم».

يتساءلونَ في أنفسهم: «آه كم يتعذّبُ ضميرُه!».

لو كانوا يعرفونَه حقّاً لأدركوا
أنّهُ كانَ يَعدُّ بطيئاً حتّى السّبعين
ثمَّ يَخطّ إمضاءَه.

إنبعاث[1]

هدرتِ الأبواقُ ورأى الكونْت
ثغرةً مضيئة؛
فأوقظَ في قبوِه العائليّ
أبناءه الثلاثةَ عشر

من بعيد وبتوقير
حيّا زوجتَيه ـ،
وبملء الثّقةِ نهضوا جميعاً
لملاقاةِ الأبديّة.

وما عادوا لينتظروا سوى إريك
وأولريكه دوروتيه،
كان لهما على التّوالي سبع سنين وثلاث عشرة
(في عامِ ألفِ وستّمائة وعشرة)

(١) كتبها بباريس نحوَ مطلع تمّوز/يوليو ١٩٠٦. والأرجح أنّه يستوحي نصباً تذكاريّاً أو رسماً رآه في الفلاندر (بلجيكا) التي يتموقعّ فيها الحدث المرويّ. وقد انتقد هو نفسه في إحدى رسائله العائدة إلى العام ١٩١٤ هذه القصيدة. كانت فكرة انبعاث الأموات روحاً وجسداً هي أكثر ما يثير انتقاده بين المعتقدات المسيحيّة.

عندما توفّيا في «الفلانْدر»،
ينتظرونهما ليقودا اليومَ الآخِرين
إلى الأبديّةِ بخُطُواتٍ ملؤها الثّقة.

حامل الرّاية[1]

الآخرون يستثقلون ما يَحملون
من أنسجةٍ أو جلدٍ أو وفولاذٍ: واجدينَ كلَّ شيء غريباً.
صحيحٌ أنّ ريشةً تداعبهم أحياناً،
لكنّ كلاً منهم يظلُّ متوحّداً وبلا حُبّ،
أمّا هوَ ففي زيِّه المَهيب
يحمل الرّايةَ ـ كمَنْ يحملُ امرأة[2]،
وراءه، قريباً منه، ينتشرُ حريرُه الثّقيل
الذي غالباً ما يسيلُ على كفّيه مثْلَ موجة.

هوَ وحدَه عندَما يُغمضُ عينيه يقدر أن يلتقطَ
علامةَ ابتسامةٍ: لا يعودُ يفارقها.ـ

عندما يلفي نفسه بين دروعِ الفرسانِ الألِقة،
وهؤلاء يناضلون ليأخذوا منه الرّاية،

---

(١) كتبها بباريس بين ١١ و١٩ تمّوز/ يوليو ١٩٠٦. والقصيدة وثيقة الصّلة بـ «أغنية عشق حامل الرّاية كريستوف ريلكه ومصرعه» التي تعود آخِر صياغة لها إلى العام نفسه.

(٢) هذا البيت وسابقه قريبان من عبارة «أغنية عشق حامل الرّاية كريستوف ومصرعه» القائلة: «يحمل الرّايةَ بين ذراعيهِ كَمنْ يحملُ امرأةً شاحبةً أُغمِيَ عليها».

يقدر هو أن ينزعَها من السّارية
كأنّه يُجرّدها من عذريّتها،
ليحميَها في ثنايا قميصه.

هوَ ذا ما يدعوه الآخرون شجاعةً ومجداً[1].

(١) هذا الكلام على الطّابع «البرّانيّ» للمجد يذكّر بالتعريف الذي وهبه له ريلكه في دراسته عن رودان: «ذلك أنّ المجد ليس في نهاية المطاف إلاّ خلاصة لجميع إساءات الفهم التي تتراكم حول اسم جديد». وفي «دفاتر مالته...» أيضاً نجد كلاماً على «مساوئ المجد».

الكونْت الأخير من آل بريديروده يُفلت من قبضةِ التّرك[1]

كانت المطاردةُ رهيبةً، يقذفهُ فيها أعداؤه
بموتهم المتنوِّع؛ أمّا هوَ
فكان يغذُّ في الهربِ، فريسةً وليسَ أكثر،
وسلالتُه البعيدة تبدو باطلةً في عينيه،

فمن أجلِ هربٍ كهذا يكفي صيّاد
وحيَوانٌ يَغدو. ثمَّ أخيراً انبثَقَ النّهر قربَه،
بصخبِه وأنواره. آنئذٍ اتّخذَ قرارَه،
ذلكَ الذي سيُخرِجه من وحشته.

من جديدٍ صارَ ابنَ سلالةٍ أُمَراء.

---

(١) كتبها في كابري في منتصف آذار/مارس ١٩٠٧. آل بريديروده Brederode عائلة أرستقراطيّة هولندية، فرع من عائلة آل هولنْد التي نذرت نفسها لخدمة إسبانيا والنمسا. هنا يستعيد ريلكه عالَم «أغنية عشق حامل الرّاية كريستوف ريلكه ومصرعه» وموضوع «البطل الشابّ» الذي سيعود إليه في المرثيّة السّادسة من «مراثي دوينو» التي كان هو نفسه يدعوها «مرثيّة البطل». كان الموت الاختياريّ يمثّل لديه «ولادة ثانية» ونفاذاً إلى الوجود الحقيقيّ الرّفيع. وليست «قفلة» هذه السّونيتة بلاغيّة فحسب، بل إنّ تجربة التعرّض للأسْر تعادل في نظره هذا النّمط من الموت الاختياريّ وما يعنيه من ولادة ثانية. وهنا نستعيد نوعاً ما ريلكه كما كان في قصائد صباه.

ونشرتِ ابتسامةُ نسْوةٍ نبيلاتٍ
للمرّة الأخيرة عذوبتَها

على وجهِه المُبكّرِ النُّضج. فقسرَ هوَ جوادَه
على أن يتبعَ عظَمةَ قلبِه المشتعل:
وكما لو كانَ يدلفُ إلى قصرهِ، دخلَ في النّهر.

المُومس[1]

ستنشرُ شمسُ البندقيّةِ عسجدَها
في شَعري: وسيكون هذا تتويجاً فذّاً
لكلِّ خيمياءٍ. وحاجباي اللّذان هُما كما ترى
بالِغا الشّبَه بِجِسرَيْن،

يقودانِ إلى الخطرِ الصّامتِ في عينيَّ
الموصولتينِ عبرَ ممرٍّ سرّيّ
بالقنواتِ بحيثُ يصعدُ البحر
فيهما وينزلُ ويتغيّرُ. مَن أبصرَني

مرّةً واحدةً أحسَّ بالغيرةِ من كلبي،
لأنَّ يديَ المزيّنةَ وغيرَ العَطوبِ هذه،
التي لا يُمكنُ أن تُحرقَها النّارُ أبداً

(١) كتبها في كابري في منتصف آذار/ مارس ١٩٠٧. كان ريلكه قد كتب في مجموعات صباه الشعريّة قصائد عديدة عن البندقيّة. شكّلت هذه المدينة رمزاً «انحطاطيّاً» في الأدب، لدى نيتشه وتوماس مان بخاصّة، ويتمحور حولها أدب إيروسيّ أيضاً. ترمز المومس إلى الغريزة الباقية التي لا يمكن تحطيمها والتي تتحوّل لدى امتزاجها بالمشاعر إلى قوّة شبْه قاتلة. تتصرّف المومس في ميدانها الخاصّ بالثقة الغريزيّة نفسها التي يبديها الملك الشابّ في قصيدة سبق المرور بها تحمل عنوان «الملك». والتشبيهات التي تصف بها المومس نفسها تمنح القصيدة ضرباً من لغة نيو ـ باروكيّة.

غالباً ما تنطرحُ عليه في لحظةِ شرود. ـ
وإنّ فتْياناً هُمْ أملُ سلالةٍ عريقة
لَيدمّرُهُم فمي كما يفعلُ السّمّ.

سلّم بستان البرتقال[1]

(قصر فرساي)

كالمُلوكِ الذين يَنحصرِ هدفُهم في السّير
كأنّما بلا غايةٍ، متدثّرينَ بعباءةِ عزلتهم،
لا لشيءٍ إلاّ ليُشاهدَهم بينَ آونةٍ وأُخرى
أولئكَ الذينَ ينحنونَ أمامَهم في جميعِ الأماكن،

فهكذا يصعدُ السّلّمُ منعزلاً بين دَرابزونات
تصطفُّ في انتظاره منذُ أقاموها:
بعنايةِ اللّه، بطيئاً، يَصعَد
مرتقياً السّماءَ لا يقصدُ أيَّ مكان[2]،

---

(١) كتبها بباريس في منتصف تموز/يوليو ١٩٠٦. كان ريلكه قد زار قصر فرساي Versailles بصحبة النّحات رودان في ١٧ و٢٠ أيلول/سبتمبر ١٩٠٥. وتشكّل تقنية «العزل» المستخدَمة هنا تجديداً بارعاً للتقنية الكنائيّة في الوصف الشّعريّ (الجزء الذي ينوب عن الكلّ): فالسلّم المعزول كما يبدو، والذي يقود من «بستان البرتقال» إلى القصر الملكيّ، هو في الواقع تجسيد لكامل القصر الذي كان يشرف عليه مَن كان يدعو نفسه «الملك ـ الشّمس» (لقب منحه لنفسه لويس الرّابع عشر) والذي كان يعدّ نفسه مرتبطاً بالعناية الإلهيّة أو مجسّداً لها على الأرض.

(٢) في مقطع مشهور من روايته «دفاتر مالته...» يصف ريلكه قصراً غير موجود، وفي رسالة إلى زوجته كلارا (٤ كانون الأوّل/ديسمبر ١٩٠٤) يستحضر سلّماً بقي بعد احتراق قصر. وقد يكون هذا «اللاّمكان» معادلاً لسماء الأديان في أزمنة العلْمَنة: ما يبقى منها هو الإيماءة المهيبة لا غير.

كأنَّ الملكَ قالَ لكلِّ أفرادِ حاشيتِهِ
أن يبقَوا في الخلف، ـ هكذا لا أحدَ يجرؤ
على اتّباعهِ حتّى من على مسافةٍ، ولا لأحدٍ الحقّ
في أن يحملَ منه شيئاً ولو كانَ طرَفَ أثوابهِ الثقيلة.

عربة الرُّخام[1]

(باريس)

تجرُّها سبعةُ خيولٍ تتقاسمُ ثِقَلَها،
فهيَ إذَنْ كتلةٌ ثابتةٌ تنقلبُ حرَكة،
لأنَّ كلَّ ما ينطوي عليه قلبُ رُخامِها الفَخور
من عمرٍ ومقاومةٍ وسِعة،

هذا كلُّه معروضٌ على البشر، وأنتَ تراه،
لا غُفلاً ولا حاملاً أيَّ اسمٍ كان،
بل كما يجعلُ البطلُ في المآسي
توتّراً يَتعالى ثمّ يتوقّفُ على حين غرّة،

فهكذا تتنقّل عربةُ الرُّخامِ هذهِ في بهائها كلِّه،
عبرَ دورةِ النّهار الملجومة،
كأنّ ظافراً عظيماً يتقدّم

(١) كتبها بباريس في ٢٨ حزيران/ يونيو ١٩٠٧. وقد يكون وضعها بمناسبة نقل تمثال المفكّر *Le Penseur* لرودان إلى «البانتيون» (مرقد العظماء) بباريس، الذي حضرَ ريلكه مراسيم حفله في ٢٢ نيسان/ أبريل ١٩٠٦. هذا مع أنّ تمثال رُودان المذكور من البرونز وليس من المرمر، ومع أنّ صورة «السّجناء» لا تناسبه إطلاقاً. وتبدو الغاية من المقارنة مع مصير أبطال المآسي القديمة هي الإيحاء بالمصير المأساويّ الذي ينتظر الفنّان المتوحّد عندما يظهر إلى السّاحة العموميّة.

ببطءٍ إلى غايةِ الفِعلِ، يتبعه، ببُطءٍ أيضاً،
سجناءُ ثقيلون بباعثٍ من ثِقَلِه هو نفسِه.
بلا انقطاعٍ يقتربُ فيكون مُعَلّقاً كلُّ شيء.

بوذا[1]

مِن بعيدٍ يَشعرُ الزّائرُ الغريبُ في خجلِه
بأنّ مطراً من الذّهبِ ينهمرُ منه،
كأنّ موسَرين مفعَمين بالحاجةِ إلى التّوبة
كدَّسوا فيهِ كلَّ كنوزهم السّريّة.

ولكنْ ما إنْ يقتربُ منه حتّى يُبلبلُه
علوُّ حاجبيْه الشّديدُ المَهابة.
لا علاقةَ لهذا بذهبِ أقداحِهم الكبيرة،
ولا بذاكَ المتدلّي من آذانِ النّسوة.

آه لو كان لأحدٍ أن يكشف
عن سرِّ كلِّ ما كان ينبغي أنْ يُصْهَر
ليُقامَ هذا التّمثالُ في كأسِ زهرة،

(١) كتبها بباريس في ١٩ تمّوز/يوليو ١٩٠٦. وهي القصيدة الثانية المكرّسة لبوذا في هذه المجموعة. وكما في القصيدة السابقة، يتعلّق الأمر هنا بتمثال لبوذا، إليه يحيل ضمير العائد «هو» عندما لا يحيل إلى هويّة أخرى مسمّاة. وكما في القصيدة السّابقة أيضاً، يمكن افتراض علاقة مع عالَم رودان. بوذا هو صورة الكليّة التي تنصهر فيها جميع المعادن، الذّهب بخاصّة، كأنّما بتأثير من النّحات. وهو يرمز في هذه السّونيتة إلى حلم الشاعر الخيميائيّ (أنظر قصيدة «الخيميائيّ» في القسم الثّاني من «قصائد جديدة»).

زهرةٍ هيَ أكثرُ صمتاً وشقرتُها أنقى
ممّا لدى الذّهبِ؛ زهرةٍ موصولة
بالفضاءِ المترامي حولَها مثلما بِنفسها هيَ.

نافورة في روما[1]
(بورغيزه)

حوضانِ يُشْرِفُ أحدُهما على الآخر
بحافتِهِ المُدوَّرةِ برُخامها العتيق،
ومن الحوضِ الأعلى ينسكبُ الماء
برقّةٍ على الماءِ الذي ينتظرُ في الحوضِ الأسفل؛

واهباً الماءَ الآخَرَ المتكلّمَ خفيضاً صمتَه،
كأنّه يُريهِ خُفْيَةً وفي باطنِ اليد
ذلك الشّيءَ المجهول
المختبئ بينَ الأشجار والأفياءِ: السَّماء،

هادئاً ينتشر في فسْقيّتهِ المتناغمة،

---

(١) كتبها بباريس في ٨ تمّوز/ يوليو ١٩٠٦. النافورة الموصوفة هي نافورة فيلاّ بورغيزه Villa Borghese التي كان ريلكه قد شاهدها أثناء إقامته الأولى في روما من ١٠ أيلول/ سبتمبر ١٩٠٣ إلى بدايات حزيران/ يونيو ١٩٠٤. ولعلّ هذا النصّ هو أصفى «قصيدة ـ شيء» كتبها ريلكه. فيها يستجيب لمعنى العمل الفنيّ الذي ينسبه هو لرودان. كما تشير هذه النافورة إلى قصيدة أخرى حملت العنوان نفسه للشاعر السويسريّ النّاطق بالألمانيّة كونراد فيرديناند مايير Conrad Ferdinand Meyer، تُعتَبر من عيون الشعر المكتوب بهذه اللّغة. ويُلاحَظ أنّ هذه السونيتة تشكّل عبارة واحدة تهدف إلى تجسيد حركة الماء الدائريّة. وبخصوص حضور الماء في روما، أنظرْ حاشية قصيدة «نواويس رومانيّة» في موضع سابق من هذه المجموعة.

من دائرةٍ إلى أخرى، دونَما حنين،
حالِماً فَحَسْبُ أحياناً وجاعلاً نفسَه يَسقط

في قطراتٍ تعْلقُ بالأشَنات،
حتّى المرآةِ الأخيرةِ التي، من أسفلَ، وبِكاملِ رقّتها،
تحيط حوضَه بابتساماتٍ متحرّكة.

لعبة الخيول الخشبيّة[1]

(حديقة اللّوكسمبورغ)

للحظةٍ وجيزةٍ نشاهد
قطيعَ الأحصنةِ دائراً تحتَ سقفهِ في ظلَّتِه،
كلُّها آتيةٌ من تلكَ البلاد
التي تتردّدُ طويلاً قبل أن تَغرق.
ولئن كان بعضُها مشدوداً إلى عرَبات
فلَها جميعاً الإيقاعُ الحماسيُّ ذاته؛
يرافقُ خَبَبَها أسدٌ أحمرُ شرّير،
ومن آنٍ لآخرَ فيلٌ أبيض.

ثمّةَ حتّى زرافةٌ، كما في الغابات،
سوى أنَّ لها سرْجاً وعلى هذا السّرج
فتاةٌ زرقاءُ تُمسكُ بها سُيور.

---

(١) كتبها بباريس في حزيران/ يونيو ١٩٠٦. وما تزال اللعبة الموصوفة قائمة في حديقة اللوكمسبورغ في العاصمة الفرنسية، وما يزال يمكن مشاهدة خيولها الخشبية التي وصفها ريلكه. هذه القصيدة من أشهر أشعار ريلكه، ولازمتها: «ومنٍ آنٍ لآخرَ فيلٌ أبيض» لها قيمة ترنيمة شعبيّة وفي الأوان ذاته توحي بدوران الخيول الخشبيّة. وقد لقيت القصيدة تأويلات رمزيّة كثيرة لا نرى لها من ضرورة. فريلكه يبدو هنا وهو يتمسّك بمناخ يمنح فيه الكبار الغلبة لوجهة نظر الصّغار. و«الشّيء» الذي هو لعبة الخيول الخشبيّة أهمّ من دلالته الرمزيّة.

يمتطي الأسدَ صبيٌّ أبيض،
يتشبّثُ بيدِهِ البيضاءِ السّاخنةِ، بقوّة،
والحيَوانُ يكشفُ عن أنيابِه ولسانِه.

ومن آنٍ لآخرَ فيلٌ أبيض.

على ظهور الأحصنةِ تمرُّ أيضاً وتُعاوِدُ المرور
صبايا ألِقاتٌ هنَّ أكثرُ هرَماً من أن ينصرفْن
لمثْلِ هذه اللّعبةِ المتواثبةِ، وفيما يَدُرْن
يرفعنَ أبصارَهنَ ليطرحنهنَّ في أماكنَ أخرى.

ومن آنٍ لآخرَ فيلٌ أبيض.

كلُّ شيءٍ يتواصلُ مستعجلاً غايتَه،
ويدورُ وينعطفُ بلا وقفةٍ ودونَما هدَف.
والألوانُ الحُمرُ والخُضرُ والرّماديّةُ تتناوبُ على المُرور،
وجانبُ وجهٍ لا تكاد ترتسمُ أَبعادُه،
وفي بعض الأحيانِ ابتسامةٌ فاتنةٌ تلتفتُ إلينا
باهرةً وسعيدةً ومستسلِمة
لهذهِ اللّعبةِ اللاّهثةِ العمياء.

الراقصة الإسبانيّة[1]

مثلما يَنشرُ عودُ ثقابٍ في راحةِ اليد
ألسنةً من النّور بيضاءَ تَسبقُ اشتعالَه
بوثباتٍ عديدةٍ، ففي دائرةِ الجمهورِ القريبِ منها
ينتشر رقصُها في ومضاتٍ متسارِعة
جليّاً ودائريّاً ولهّاباً.

فجأةً تصيرُ بكاملِها شُعلة.

تُشعِلُ شَعرَها بنظرةٍ واحدة،
وفي فنٍّ شديدِ الجرأةِ تدفعُ إلى الدّوَران
ثوبَها المنقذفَ كلَّه في ذلكَ الحريق
الذي منه ينبثقُ ساعِداها حيَّين
وهما يصطفقانِ كَثعابينَ مرتعِبة[2].

---

(١) كتبها بباريس في حزيران/ يونيو ١٩٠٦. كان قد رأى راقصة إسبانية ترقص في عيد ميلاد ابن أحد معارفه هو الرسّام الإسبانيّ إغنائيو ثولواغا Ignacio Zuloauga (١٨٧٠ ـ ١٩٤٥). وفي رسالة إلى زوجته كلارا يجمع ريلكه بين ذكرى هذا الحفل وأجواء لوحة غويا Goya «الراقصة الغجريّة كارمن».

(٢) لبس في الدّلالة لعلّه مقصود، فـ«الثعابين المرتعبة» هذه يمكن أن تعني «ثعابين مرعبة» أو مخيفة (Schlangen die erschrecken).

وكما لو كانت هذه النّارُ تبدو لها مفرطةَ الصِّغَر،
تصنعُ هيَ منها ناراً أكبرَ تُلقيها عندَ قدمَيها
بإيماءةٍ متكبّرةٍ تشي بِسلطانها كلِّه،
وتنظرُ: هيَ ذي النّارُ تَصطرِعُ على الأرض،
ولكّنها ما برحَتْ تبعثُ اللّهبَ لا تريدُ أن تستسلِم -
بيدَ أنّ الرّاقصةَ تُحيّي الجمهورَ وترفعُ مُحيّاها
موحيةً بالظّفرِ والثّقةِ، وتبتسمُ بعذوبة،
ثمّ تدعَسُ النّارَ بقدَمينِ صغيرتينِ حازمتَين.

البُرج[1]

(برج القدّيس نيقولا، فوژن)

إنّه باطنُ الأرضِ. كأنَّ سطحَ البَسيطة
هو الموضع الذي تدفعُكَ إليه
في ارتقائكَ الأعمى أنهارٌ مائلةُ الانحدار
تنبجسُ ببطءٍ من قنواتِ الظّلام

الهاربةِ، التي من خلالِها يشقُّ وجهُك،
كَميّتٍ ينبعثُ، لنفسهِ طريقاً.
فجأةً تبصرُ الظّلامَ، كأنّه يَسقط
من الهاويةِ المعلَّقةِ فوقَ رأسِك،

---

(١) كتبها بباريس في ١٨ تمّوز/ يوليو ١٩٠٧. كان قد زار مدينة فوژن Furnes ضمن جولة له في بلجيكا، وكتب عنها مقالة. ترى الناقدة جوديث رايان Judith Ryan في هذه القصيدة اكتمال تقنية في قلب المنظورات حاضرة في جميع القصائد التي كتبها ريلكه عن بلجيكا. وذهبَ بول دو مان Paul de Man أبعد ورأى فيها «هيجاناً بلاغياً» و«إرادة إغواء» و«براعة». في القصيدة بالفعل قلب مزدوج: ففي أثناء ارتقاء البُرج تثير الهاوية المعلّقة في الأعلى إحساساً بالتعرّض إلى تهديد، هذا من جهة ومن جهة ثانية فإنّ خطوات السّائر تتحوّل بفعل الظلام والقلق إلى ما يشبه الطيّران. لكن هل هذا مجرّد تلاعب بلاغيّ؟ هل هي براعة بنائيّة و«بُرْج لغويّ»؟ إنّ التراث الشعريّ يحفل بنماذج عديدة لمثل هذا القلْب: تصوير السّماء كهاوية مثلاً. فقصّة «لينتس» Lenz لبوشنر Büchner التي تشكّل أحد أشهر نصوص الأدب الألمانيّ، مثلاً، تتضمّن مثل هذا القلب للمنظورات، ففيها «تبدو السّماء في الأعلى أشبه ما تكون بهاوية».

هاويةٍ تعرفُها من تأرجُحِها
في ممرّاتٍ مظلمةٍ بثِقَلِها كلِّه،
ثمّ ينتابُكَ القلقُ إذْ يتناهى إلى خاطرِك
أنّها يمكن أن تَثِبَ كَثورٍ متأهّب[١].

في المَخرَجِ الضيِّقِ يستقبلُكَ النّورُ والرّيح
وكَطائرٍ ترى من جديد
سماءً تبهرُكَ دونما انتهاء،
وفي الغورِ تنتشرُ حياةٌ منهمكة،

نهاراتٌ موجزةٌ كما في لوحاتِ باتنْيير[٢]،
في زمنٍ مُتَكافئٍ يمرُّ ساعةً بعدَ ساعة،
تتخلّلُه جُسورٌ تندفعُ مثلَ كِلاب
في أثرِ الدّربِ الواضح،

الذي تُخفيه أحياناً بيوتٌ بُنِيَتْ كيفَما اتّفق،
إلى أنْ نراه هادئَ الرّوع، في غورِ المَشهدِ تماماً،
يجتازُ الأدغالَ والطّبيعةَ العارية.

---

(١) قد يكون المقصود هو الجرس المشدود إلى هيكل السّقف، يتّخذ في الظلام هيأة ثور مفزع.

(٢) هو يواخيم باتنيير Joachim Patenier (ويُكتب أيضاً: Patinir)، رسّام هولنديّ (١٤٨٠ ـ ١٥٢٤)، يُعتبرَ أوّل مبتكري رسم المناظر. ويتكلّم ريلكه عن «نهارات موجزة» ذاكراً لوحاته على سبيل التشبيه لأنّ هذا الرّسام عُرف أيضاً برسمه في ضرب من التّزامن أحداثاً وقعت في فترات متباينة.

السّاحة[1]

(فوزن)

تتّسعُ السّاحةُ بماضيها المتعسِّف،
بالهيَجانِ والتمرّدِ وذلك الصّخَب
الذي كانَ يُرافقُ المحكومَ عليهم بالإعدام،
بالحوانيتِ وأصواتِ الباعةِ الصّارخينَ في سوقِ المَوسِم،
بالدّوقِ الذي يمرُّ على صهوةِ جواده
وبكبرياءِ أهلِ بورغندة[2]،

(من كلِّ صوبٍ تنبسطُ خلفيّةُ حكاية)

بلا انقطاعٍ تدعو السّاحةُ النّوافذَ النّائية
إلى ولوجِ فضائها العريض،
فيما يتّخذ موكبُ الفراغِ وأتباعُه
أماكنَهم منتظمين

---

(١) كتبها بباريس في ٢١ تمّوز/ يوليو ١٩٠٧.

(٢) هذا الدّوق هو شارل الشجاع (١٤٣٣ ـ ١٤٧٧)، الذي كان يحلم بإمبراطورية واسعة والمدفون في مدينة بُروج البلجيكيّة. كان ريلكه مهتمّاً بتاريخ آل بورغندة ويتساءل في إحدى رسائله كيف راكمَ أبناء هذه السّلالة ألقاباً من قبيل «الشّجاع» و«الباسل» و«الجريء» و«الذي لا يخاف»، واعتبرَ أنّ اللّغة نفسها استنفدت إمكاناتها أمام سلسلة الألقاب هذه.

حيالَ صفوفِ المَتاجرِ؛ صغارُ البيوت
تمدُّ سقوفَها عالياً كي تُبصرَ أدنى شيء،
مُخْفيةً على بعضها البعضِ، بحياءٍ، وجودَ الأبراج
التي تنتشرُ خلفَ امتدادِها الكبير.

رصيف «الرّوزير»[1]

(مدينة بْروج)

بخُطواتٍ حذرةٍ تسيرُ الشّوارع
(كما يسيرُ أحياناً متماثلٌ للشفاء
متسائلاً: ما الذي حدثَ هنا بالأمس؟)،
إلى أن تصلَ إلى ساحةٍ تنتظر فيها طويلاً

أن يصلَ شارعٌ آخَرُ وبخطوةٍ واحدة
يجتازُ مياهَ المساءِ الوضيئة،
التي بقدرِ ما تحتجبُ فيها الأشياء
في العالَمِ المعلَّقِ للصُّوَرِ المنعكسة،
تصبحُ أكثرَ حقيقيّةً ممّا كانتْ عليهِ أبداً.

---

(١) كتبها بباريس في ١٨ أو ١٩ تمّوز/يوليو ١٩٠٧. العنوان بالأصل بالفرنسيّة: ***Quai du Rosaire***، ومعناه الحرْفيّ هو «رصيف صلوات المسبحة الورديّة». وخلافاً للناقد بول دو مان الذي قرأ هذه القصيدة للتدليل على براعة ريلكه اللغويّة المحض، يمكن أن نرى فيها أنموذجاً لقلب المنظورات الذي يسعى إليه ريلكه وكذلك مثالاً على «القصيدة ـ الشيء» Ding-Gedicht الناتجة عن رصد دقيق. هي كذلك «قصيدة معنى» Sinn-Gedicht وفي الأوان ذاته «قصيدة في القصيدة» («فنّ شعريّ») Dicht-Gedicht. تجد المدينة الميّتة في مرآة الماء مناسبة تحوُّل يمدّها بتوهّج جديد. وهذا من خواصّ العمل الفنيّ. والفقْرة الأخيرة تعرب عن قلب للمنظورات وجمع للنقائض، ولكنّها تشكّل بخاصّة موضعَ تحوّل ناجح: رنين الجرس الذي يعلن عن الوقت يتحوّل إلى «عنقود» وإلى فضاء ثابت.

أما اختفَتْ هذه المدينةُ؟ انظرْها الآن
وقد أصبحتْ حقيقيّةً وناصعةً بقدر ما صارتْ مقلوبة
(بمقتضى ناموسٍ لا يُمكنُ فهمُه)
في مكانٍ ليسَ تبدو الحياةُ نادرةً فيه،
حدائقُه المعلّقةُ تبدو حقيقيّةً تماماً،
ووراءَ نوافذَ مضاءةٍ في الحانات
يشْرعُ الرّقصُ فيه بالدّورانِ فجأة.

ما يبقى هناكَ في الأعلى؟ وحَده الصّمتُ في ما أحسَب،
مستعذِباً على مهلٍ وبكاملِ دِعَتِه،
الحبّاتِ الحلْوةَ السّاقطة
من عنقودِ الناقوسِ العالقِ في السّماءِ، حبّةً تلْوَ حبّة.

دير المترهبّات[1]

(دير مترهبّات القدّيسة إليزابيت في بْروج)

I

البوّابةُ العاليةُ لا يبدو أنّها توقفُ أيّاً منهنّ،
والجسرُ مفتوحٌ من كلِّ جهة،
معَ ذلكَ فهنّ يجتمعنَ خارجَ حجُراتهنّ
في الباحةِ المزيّنةِ بأشجار الدّردار،
ولا يغادرنَ إلاّ إلى الكنيسة
خلالَ ذلك النّهج الضّيّقِ، ليَفهمنَ بأفضلِ ما يمكن
لِمَ كانَ فيهنَّ ذلك الحُبُّ كلّه.

راكعاتٍ هناكَ، مُدَّثِراتٍ بخالصِ الصّوف،
لا يشكّلنَ سوى صورةٍ واحدةٍ مكرَّرة
مراراً في ألحانِ الخَورسِ، العميقةِ الواضحة،

---

(١) كتبها بباريس في ١٩ و٢٠ تمّوز/يوليو ١٩٠٧. العنوان بالفرنسية بالأصل: «*Béguinage*». وهو يستحضر أبنية مقامة في المدُن البلجيكيّة تسكنها جمعيّات نساء ورِعات يعشن خارج الزمن، وبلا التزامات شبيهة بهذه التي تتقيّد بها الرّاهبات الفعليّات في الكنائس. تشير القصيدة إلى علاقة (سلبيّة بالأحرى) بين حياة الفنّان والتنازل عن الحياة لدوافع دينيّة.

التي يصنع منها تناوبُ الأعمدةِ لعبَ مرايا؛
وأصواتهنّ تمضي دائماً إلى أبعد،
صاعدةً إلى ذروةِ الغناءِ، ومِن أعلى موضعٍ هناك،
ترتمي من آخِرِ عبارةٍ معاً
في اتّجاهِ الملائكةِ، وهؤلاءِ يحتفظون بأصواتهنّ.

ولذا يبقينَ في الأسفلِ صامتاتٍ أبداً
سواءٌ نهضنَ أو التفتنَ. بانحناءةٍ تُشيرُ الواحدةُ إلى الأخرى
وهذه تُعرِبُ عن قبولها بمحضِ إشارة.
وبصمتٍ تهَبُ الواحدةُ لِسواها الماءَ القدسيّ
الذي يُندّي جباههنّ ويَجعلُ شفاههنّ تَشْحَب.

ثمّ يغادرنَ محجَّباتٍ ورصينات،
عبرَ الدّربِ نفسِه يقطعنَه في أوبتهنّ -
الفتياتُ هادئاتٌ، والعجائزُ فيهنّ شيءٌ من الحيرة،
وواحدةٌ من أكثرهنّ هرَماً تتمهّلُ وتبقى في الخلف -
يرجعنَ إلى حجُراتهنّ وسرعان ما يتلاشين فيها،
وخلالَ أشجارِ الدّردارِ أحياناً
تعْرض الواحدةُ على الأخرى في زجاجِ كوّةٍ ضيّقة
شيئاً من انعكاساتِ عزْلةٍ صافية.

II

أيُّ نورٍ هوَ هذا الذي ينتشر في الباحة
آتياً من ألفِ كوّةٍ زجاجيّة،
فيه يمتزج الصّمتُ والنّورُ وانعكاساتُه،
يَشربُ بعضُها البعضَ، يجتذبُه ويُضاعِفُه،
عارفاً كالخمرةِ المعتَّقةِ أن يَهرمَ بصورةٍ مدهشة؟

لا أحدَ يدري عبر أيِّ طريق
ينطبقُ هنا الخارجُ على الدّاخلِ، والأبديّة
على ما هوَ انثيالٌ غيرُ منقطعٍ، والمَدى على المَدى
ظلاماً رصاصيّاً باهراً ولا جدوى منه.

هناكَ، تحتَ «ديكورِ» الصّيفِ، المتحرّك،
تمكثُ جهامةُ الشّتاءِ القديم،
كما لو كانَ رجلٌ ينتظر في الخلف،
واقفاً لا يريمُ، صابراً وملؤهُ الحنان،
فيما تنتظرُ في المقدّمةِ امرأةٌ تبكي.

موكب العذراء[1]

(غنْت)

من جميعِ الأبراجِ تسيلُ في دفْقاتٍ متتالية
أمواجٌ من المعدنِ المنصهرِ تكبرُ كتلتُها
كأنّما ينبغي أن يولدَ في الأسفلِ من قالبِ الطُّرُقات
نهارٌ جليٌّ مصبوبٌ من البرونز؛

وعلى حافّته ينتشرُ الموكب[2]
بارزاً كَنحتٍ، في غلالةِ ألوان،
بفتيانِه السُّذّجِ وفتَياتِه النّاعمات،
ينتشرُ في موجاتٍ تتدافعُ ويحملُ بعضُها البعض،
وتنحني تحتَ ثقلِ الرّاياتِ غيرِ المتوقَّع،
وأحياناً تستوقفُه عقَبات
هيَ بمثْلِ خفاءِ يدِ الرّبّ؛

وفجأةً هناكَ يبدو السّبعة

(١) كتبها بباريس في ٢٠ تمّوز/ يوليو ١٩٠٧.
(٢) كان قد شاهد موكباً للاحتفال بعيد انتقال العذراء في مدينة غنْت Gent البلجيكيّة في ١١ آب/ أغسطس ١٩٠٦.

جارّينَ بعنفٍ سلاسلَهم الفضيّة،
كأنّما تجذبُهم اندفاعةُ المَباخرِ الخائفة،
وكأنّما يغزوهم الذُعر.

سياجٌ من النّظّارةِ مُحيطٌ بالأخدود
الذي يتكدّسُ فيه هذا كلُّه ويتأرجحُ ويَصخب،
وترى سيلاً من الذّهب والعاج[1]،
يتقدّمُ بصحبةِ هوادجَ عاليةٍ كَشرُفات،
والهوادجُ تترنّح تحتَ ستائرها الذهبيّة.

عالياً فوقَ ذلكَ البياضِ كلِّه يميّزون،
التّمثالَ القديمَ ووجهَه الصّغيرَ اللاّهب،
محمولاً على قاعدةٍ ومرتدياً ثياباً إسبانيّة،
والصّبيّ تحملُه سيّدةُ التّمثالِ بين ذراعَيها.
بقدر ما تقتربُ يركعون
ولا يلاحظونَ أنّها قد هرِمتْ تحتَ إكليلِها قليلاً،
وأنّها ما برحَتْ تُباركُ بذراعٍ ممدودة
شبْهِ متخشّبةٍ وسْطَ الألَقِ الباذخِ لكلِّ ذلكَ الحَرير.

لكنْ في مرورها أمامَ الجمهور الرّاكع

(١) كان تمثال الإلاهة بالاس ـ أثينا يُدعى في اليونان قديماً: chryséléphantine، أي «المصنوع من الذّهب والعاج». وهو ما فسّره ريلكه لزوجته كلارا في رسالة في ٢٥ تمّوز/يوليو ١٩٠٧.

الذي كانَ في وَجَله يرفع إليها مِن الأسفلِ عينَيه،
كانتْ تبدو وهي توجِّهُ الحمّالِين
بإشاراتٍ من حاجبيها المرفوعَين،
شامخةً، غيرَ راضيةٍ وواضحةً في آنٍ واحد:
فيقفونَ مندهشينَ مُبَلبَلين،
ثمّ يعاودونَ انطلاقَهم بعدَما تردّدوا قليلاً. أمّا هيَ

ففي داخلِها تؤوي كلَّ ذلكَ الجمهورَ السّائر
وتمشي وحيدةً كما في مسارٍ معلوم،
صوبَ صخبِ أجراسِ الكاتدرائيّةِ المُشرَعةِ أبوابُها،
كما تسيرُ امرأةٌ تحملها عشراتُ الأكتاف.

الجزيرة[1]
(بحر الشّمال)

- ١ -

سَيمحو المدُّ الدّربَ الصّاعدَ إلى المَصبّ
وتتساوى الأشياء من كلِّ صوب؛
لكنَّ لهذه الجزيرةِ عينَين مغمضتين بإزاء الأمواج
وبصورةٍ غامضةٍ يُطوِّقُ السّدُّ بدوائرِه

سكّانَها المنغمسينَ منذ ولادتهم
في نومٍ يَخلطون فيه العوالِم،
صامتينَ، إذْ يندرُ أن يَفوهوا بكلام
وكلُّ عبارةٍ ينطقونها هيَ مثْلُ شاهدةِ قبْر

لشيءٍ وُلِدَ من الأمواجِ وما برح مجهولاً،

(١) كتبها بباريس في ٢٣ و٢٤ تمّوز/يوليو ١٩٠٦ وأعاد تنقيحها في ٢٠ آب/أغسطس ١٩٠٧ بباريس أيضاً. تقدّم هذه الثلاثيّة الشعريّة مضموناً شديد الابتعاد عن مضامين بقيّة قصائد ريلكه المكتوبة عن بلجيكا. تمثّل الجزيرة نمط عيش مستلَب تسيطر عليه العزلة ويكتنفه الضّياع، خلافاً لمدارات الكواكب التي تنصاع إلى نواميس لا تتزحزح.

جاءَهم بلا تفسيرٍ وبلا تفسيرٍ يبقى بينَهم.
كذلكَ هو المَشهدُ المُعطى منذ الطّفولة

لأنظارِهم: عالَمٌ مفرطُ الكبَر،
غريبٌ، لا يُمكنُ تطويعُه، وليسَ يناسبُهم،
ولا يفعلُ سوى أن يُحيلَ عزلتَهم أكبر.

- ٢ -

كلّ مزرعةٍ محاطةٌ بمنحدَر
كأنّها قائمةٌ في القمَرِ على فوّهةِ بركان،
والحدائقُ في وسَطِها شبيهةٌ بيتامى
زيُّهم واحدٌ وتسريحةُ شَعرِهم واحدة

يمضون وسْطَ العاصفةِ، هذه المُربيّةِ القاسية
التي تتركُهم طيلةَ أيّامٍ في خشيةِ الموت.
فيمكثونَ في جوفِ المنازل
يراقبونَ في المرآةِ شبْهِ المنحرفة

أشياءَ غريبةً تقبعُ على الجارور. أحدُ الأبناء
يخطو في المساءِ صوبَ العتبةِ ومن الأكورديون
يُخرجُ أنغاماً متوافقةً عذبةً كالبُكاء،

هيَ موسيقى كانَ قد تعلَّمها في مرفأٍ بعيد ـ.
في الخارجِ ترتسمُ على السّدِّ البرّانيّ
صورةُ خروفٍ ضخمٍ مُتَوَعِّد.

ـ ٣ ـ

وحدَهُ الدّاخلُ قريبٌ؛ وكلُّ ما عَداه بَعيد.
وهذا الدّاخلُ مُحمَّلٌ كلَّ يوم
بعالَمٍ خانقٍ ليسَ يمكنُ وصفُه.
وهذه الجزيرةُ شبيهةٌ بنجمٍ متضائل

لا يلاحظُه الفضاءُ ويُدمِّرُه دونما صخب
بقوّته الرّهيبةِ غيرِ الواعية.
هكذا، حتّى يلقى هذا كلُّه نهايتَه ذاتَ يوم،
طَفِقَ ذلك النّجمُ المُفتقِرُ إلى النّور

وإلى الأصداءِ، النّجمُ المتوحِّد،
والمُظلمُ في مَدارٍ اختارَه بنفسِه،
يُحاولُ أن يمضيَ متهمّساً
خارجَ مسارِ الكواكبِ والشّموسِ وناموسِها الكبير.

قبور محظيّات(١)

في سريرِ شعورهنَّ الطّوالِ يهجعَنَ،
وجوههنّ السّمرُ مجوّفة عميقاً،
وأعينهنّ مطبقةٌ كأنّما لاحتمالِ أقاصٍ غير متناهية.
هياكلُ عظميّةٌ وأفواهٌ وزهورٌ. داخلَ الأفواه
الأسنانُ المصقولةُ كَقِطَعِ شطرنج
من العاجِ تنتظمُ صَفَّين صَفَّين.
ثمّ تأتي أزهارٌ وعظامٌ ضامرةٌ ولآلئُ صُفْر،
وأيادٍ وأنسجةُ قمصانٍ مهلهلَة

---

(١) كتبها في روما في بداية ١٩٠٤. المحظيّات اللائي يصف الشّاعر هنا قبورهنّ هنّ بالطّبع خليلات ملوك. وكان قد وضع هذه القصيدة في صيغة أولى نثريّة أرسلها هي و«أورفيوس، أوريديس، هرمس» و«ولادة فينوس» (تجدهما في الصفحات الأخيرة من هذه المجموعة) إلى مجلّة منشورات فيشَر Fischer، مع تصريح منه بأنّه يعتبر هذه القصائد «أفضل إنتاجه وأكثره اكتمالاً». وتلقّى على أثر نشر هذه النّصوص تهنئة وقّعها الشعراء هوفمانستال Hofmannstahl وزالتين Salten وفاسرمان Wassermann، إلاّ أنّ حاشية وضعها هوفمانستال في رسالة التهنئة تسأله بشيء من اللّوم: «لكن لِمَ وضعتَ أبياتاً على هيأة نثر؟». ففرح ريلكه بهذه التهنئة وكتب للشاعر المعروف يقول له إنّه محقّ في سؤاله، وأعاد ترتيب النصّ في أبيات من الشعر المرسَل (بلا قوافٍ). تنقسم القصيدة بوضوح إلى قسمين ينتظمان حول محوَر مجازيّ (القبر - قاع نهر). يصف القسم الأوّل بأسلوب «اليوغنذشتيل» («الأسلوب الشابّ»، سبق التّعريف به، أنظر تصدير الدّيوان) قبوراً متخيَّلة ملأى بأشياء صارت ميتة وغير ذات بال. وحدها «مغارة» الجنس تبدو وقد أفلتت من التحلّل. والحاضر الواقع تحت هيمنة الموت يردّ عليه ماضٍ يصوّره الشّاعر بمجازات مائيّة. وتذكّر القبور هنا باللّغة الآركيولوجيّة التي كانت سائدة في «بسيكولوجيا الأعماق» الخاصّة بتلك الفترة: وراء الخراب تنهض حياة عريقة وجنسانيّة شديدة الحيويّة.

تستلقي على أنقاضِ القلوبِ. لكنْ بينَ تلكَ الخواتم
والتّعاويذِ والأحجارِ الكريمةِ الزّرقاءِ البالغةِ الشّبهِ بِعيون
(هي ذكرياتٌ خلّفَها عشّاقٌ)
ما تزال مغارةُ العضوِ الجنسيِّ قائمةً يَحفُّها السّكون
وهيَ حتّى ذروتها ملأى بتويجاتِ الورد؛
ودائماً هناكَ لآلئ صفرٌ مبعثرة، -
وكؤوسٌ من الخزَفِ كانتْ بالأمسِ مُزَيَّنةَ الجوانب
بِتصاويرهنَّ، وشذراتٌ خُضر
من قواريرِ دِهانٍ عَطِرٍ كالأزهار،
وتماثيلُ آلهةٍ صغارٍ: مذابحُ شخصيّة،
وأجواءُ محظيّاتٍ حيثُ ترفرفُ آلهةٌ يخطفُها جذلٌ عارم؛
وأحزمةٌ نسيجُها ممزّقٌ، وعقاربُ مُفَلْطَحةٌ منحوتة،
وتماثيلُ قزمةٌ بذكورٍ ضخمة،
وفمٌ يضحكُ وراقصونَ وعدّاؤون،
ودبابيسُ من ذهبٍ أشبه ما تكون بأقواسٍ مصغّرةِ الحَجم،
لاصطيادِ تميمةٍ - حيوانٍ أو طائر -
وإبَرٌ طوالٌ وأوانٍ رائعةُ الصُّنع،
وسَطلٌ مدوَّرٌ أحمرُ القاعِ تُبصر فيه
كما في نقشٍ أسودَ في أعلى بابٍ،
قوائمَ ممدودةً إلى آخرِها لجيادِ عرَبة،
ومن جديدٍ أزهارٌ ولآلئُ منثورة،
والجُنُباتُ السّاطعةُ لقيثارةٍ صغيرة؛

وبين براقعَ نازلةٍ كَعصائبَ من الضّباب،
تبدو طالعةً من شرنقةٍ حِذاء
فَراشةٌ هيَ كاحلُ امرأةٍ بَضّ.

هناكَ يهجعنَ، مترَعاتٍ جميعهنَّ بأشياء،
بأحجارٍ كريمةٍ وآنيةٍ وعرائسَ ومُجوهرات،
ونفائسَ مهشَّمةٍ (كلٌ ما كانَ هناكَ يُرمى)،
ويزددنَ ظلاماً كَقاعِ جَدولٍ صغير.

هنّ أنفسهنَّ كنَّ قيعانَ جداول
كانتْ قد ارتمتْ عليها في أمواجٍ قصيرةٍ ومُسرعة
(تحدوها الرّغبةُ في حياةٍ جديدة)
أجسادُ فتيانٍ عديدين،
وتعالى فيها صخبُ سيولٍ سكبَها رِجال.
وغالباً ما كانَ الصّبْيةُ الهاربونَ من جبالِ طفولتهم
ينزلونَ فيها خجِلين،
ليلعبوا والأشياءَ الهاجعةَ في القاع
إلى أن استحوذَ المنحدَرُ على حواسِّهم:

فملأوا فضاءَ ذلك الدّربِ العريضِ كلِّه،
بطبقةٍ من الماءِ الرّقراقِ الهادئ
تثيرُ دوّاماتٍ في أكثر المحلاّتِ عمقاً،

وتعكسُ للمرّةِ الأولى الشطآن
وصراخَ طيورٍ بعيدةٍ، فيما تكبُر
في سماءٍ لا تحدُّها حدود،
ليالٍ ساطعةُ الأنجمِ لبلادٍ ملؤها الحنان.

أورفيوس، أوريديس، هرمس[1]

كانَ ذلكَ هو منجمُ الأرواحِ المسحور[2].

كانتِ الأرواح تجري في ظلُماته

---

(١) كتبها في روما في مطلع ١٩٠٤ وفي السّويد في خريف العام نفسه. وشأنها شأن القصيدة السّابقة، وضعها ريلكه في البداية نثراً ثمّ صاغها في أبيات مرسَلة (بلا قوافٍ). وكما أسلفنا في القول في الحاشية السّابقة، فقد أرسل ريلكه للنشر معاً هذه القصيدة والقصيدة السّابقة «قبور محظيّات» وقصيدة «ولادة فينوس»، مع تعبير عن اعتزازه الشّديد بالنصوص الثلاثة. وهو لم يكن يومذاك قد نشرَ بعدُ من «قصائد جديدة» سوى «الفهد». وينبغي الانتباه إلى أنّ الإيقاع الفخم لهذه القصائد، ذات الموضوعات العريقة، يمهّد لعمل ريلكه «مراثي دوينو». قد يكون استلهم هنا تصويراً لنحت بارز قديم أو نسخة منه. تجتمع هنا موضوعات عديدة من غنائيّة ريلكه، المتحقّقة من قبل أو التي ستتحقّق: «الموت الكبير» («كتاب السّاعات» و«دفاتر مالته...») ومقابلة الفنّ والعشق وموضوع «الموت الصّغير» («مراثي دوينو» و«سونيتات إلى أورفيوس») وولادة كلٍّ من الشعر والموسيقى من المناحة على الميّت (المرثيّتان الأولى والعاشرة من «مراثي دوينو»). ويضطلع هرمس هنا بوظيفته التقليديّة المتمثّلة في اقتياد أرواح الموتى إلى الجحيم، محتفظاً في الأوان نفسه بوظيفته الميثولوجيّة الأولى كإله للتّخوم والحدود بين الحياة الأرضيّة وبقيّة العوالم. وفي «سونيتات إلى أورفيوس» سيتماهى ريلكه مع هذا الدّور ويعمل من خلاله على ردم الهوّة بين عالمَي الموتى والأحياء.

(٢) يعالج ريلكه هنا بطريقته الخاصّة التتمّة التي وضعها الشّاعر اللاتينيّ فيرجيلوس (فرجيل) لأسطورة المغنّي أورفيوس، إذ يجعله ينزل إلى العالم السفليّ بحثاً عن حبيبته أوريديس. وهو يكاد يفلح في إعادتها إلى عالَم الأحياء لولا أنّه يرتكب في آخر الشّوط خطأ الالتفات إلى الوراء ليتطّلع إلى حبيبته قبل الخروج من العالم السفليّ، مخلاً بذلك بالشّرط الذي كان قد ألزمه به هاديس إله الجحيم. فتعود حبيبته أدراجها إلى عالم الأموات. وإلى تعمّق ريلكه في تأويل رحلة الحبيبين اليائسة، فإنّ التّجديد الذي يُحدثه في هذه القصيدة هو إدخاله الإله هرمس دليلاً للرّحلة. يقف هرمس في اللحظة الأخيرة شاهداً حزيناً على هفوة أورفيوس. وبزجّه إيّاه في المشهد على هذه الشّاكلة، فإنّما يضاعف الشّاعر المحمول التراجيديّ للأسطورة بأن يجعل أورفيوس يرى هول خسارته في عينَي الإله الذي حاول عبثاً أن يساعده (المترجم).

كَعُروقِ[1] فضّةٍ صامتة.
بينَ الجذورِ كانَ ينبجسُ الدّمُ الذّاهبُ إلى عالَم البشر،
وهوَ يبدو في العتمةِ بِثِقَلِ الرُّخام.
وسواه لا شيءَ كانَ أحمر.

كانَ هناكَ صخورٌ أيضاً،
وغاباتٌ غيرُ حقيقيّةٍ وجسورٌ فوقَ الفراغ،
وبِرْكةٌ شاسعةٌ عمياءُ رماديّة،
تُشرفُ على قاعِها البعيد،
كَسماءٍ ماطرةٍ فوقَ أحدِ المَناظر.
وبينَ مروجٍ عذبةٍ صابرة،
يلمعُ الخيطُ الشّاحبُ للدربِ الأوحَد،
ممطوطاً كَغسيلٍ منشورٍ على امتدادِ حقْل.

خلالَ هذا الدّربِ شوهدوا واصِلين.

كان في الطّليعةِ الرّجلُ النّاحلُ الجسمِ في عباءتهِ الزّرقاء[2]،
ينظرُ أمامَه، متلهفاً وصامتاً.

---

(١) يدلّ التعبير «عِرْق معدنٍ» على الحيّز الذي يكثر فيه هذا المعدن أو ذاك في جوف الأرض ويكون مصدراً له ومكاناً لاستخراجه (المترجم).

(٢) هو أورفيوس، يتقدّم وحيداً، ووراءه محبوبته أوريديس، يقودها، كما أسلفنا في القول، هرمس الإله (المترجم).

خطواته تزدردُ الدربَ ازدراداً
كأنّما بِلُقَمٍ كبيرةٍ، ويداه الثقيلتان مغلقتان
شبْه عالقتَين بطيّاتِ أثوابِه النّازلة،
وما عادَتا تُحسّانِ بالقيثارةِ الهيّنةِ الوزن،
التي كانت متجذّرةً في يدهِ اليسرى
كما تنغرسُ شجرةُ وردٍ بين أغصانِ شجرةِ زيتون.
وكما لو كانت حوّاسُه منقسمةً فيه
كانت نظرتهُ تسبقُه، جاريةً كمثْلِ كلْب،
وتعودُ، لتنطلقَ ثانيةً، ودونما هوادة
تقفُ منتظِرةً في المنعطفِ الأقرب،
في حينِ يتخلّفُ سَمْعهُ مثْلَ أريج.
أحياناً كان يبدو له أنّ سَمْعه
يلتقطُ سيرَ المُسافرَين
اللّذين كان عليهما أن يتبعاه في صعودِه ذاك كلِّه؛
ثمّ لا يكون ذلكَ سوى صدى سَيرِه
وريحِ عباءتهِ يُحِسُّ بها خلفَه.
لكنّه يقول لنفسه إنّهما بلا ريبٍ سيأتيان؛
يقول ذلك في صرخاتٍ يَسمع هوَ صداها المتضائل.
كانا بلا ريبٍ سيأتيان، بيدَ أنّهما
كنا يسيرانِ بخطواتٍ لا تُحَسّ. لو كانَ له الحقّ

في أن يلتفتَ (لو أنَّ نظرةً إلى الوراء
ما كانت سَتعني انهيارَ كلِّ ما قامَ هوَ به
حتّى تلكَ اللّحظة)؛ لَتمكّنَ من أن يُبصِر
ذينك المُسافرين اللّذين كانا يتْبعانه بلا صخب:
الآخَرُ هو إلهُ السّيرِ والرّسائلِ الآتيةِ من الأقاصي[1]،
المعتمرُ على عينَيه الواضحتينِ خوذَةَ المُسافر،
يحملُ أمامَ جسمهِ صولجانَه النّحيف،
ويرفرفُ بجناحَيهِ عندَ مستوى قدمَيه؛
فيما تُمسِكُ يُسراهُ يد: **تلكَ المرأة**

التي كانتْ قد مُحِضَتْ من العشقِ ما جعلَ قيثارةً واحدة
تُصدِرُ من النّواحِ ما لا تقدرُ عليه مئاتُ النّدّابات،
وحتّى لقد نشأَ من أجلها عالمٌ رثائيّ
كلُّ ما فيه جديدٌ: الوديانُ والغابات،
والقرى والدّروبُ والحيواناتُ والأنهارُ والحقول.
وكان لعالَمِ المَناحاتِ هذا أيضاً
شمسٌ تدور حولَه كما حولَ الأرض،
وسماءٌ ساكنةٌ تملؤها النّجوم،

(١) هو هرمس، يقود أوريديس (المترجم).

سماءُ مناحاتٍ نجومُها شائهة ـ:
من أجلها، هيَ التي مُحِضتْ ذلك العشقَ كلَّه.

وكانتْ هي تمشي مستندةً إلى ذراعِ ذلك الإله،
خطاها معاقةٌ بأقمطةِ الموتى[1]،
غيرَ متطامنةٍ، رقيقةً وغيرَ نافدة الصّبر؛
غائصةً في ذاتها كَرجاءٍ ضخْم،
لا تفكّرُ بذلكَ الذي كان يتقدّمُها،
ولا بالدّربِ الصّاعدِ إلى الحياة.
كانتْ في ذاتها فَحسبُ،
وكان موتُها يهَبها امتلاءً.
كَثمرةٍ من حلاوةٍ وظُلمة،
كانتْ ممتلئةً بموتِها المَديد
الذي كان طازجاً بحيثُ عطّلَ حواسَّها كلَّها.

كانتْ في بكارةٍ جديدة،
لا يبلغها شيءٌ؛ رحِمُها موصدة
كَزهرةٍ فتيّةٍ عندما يُقبلُ المساء،

(١) هي الأنسجة التي تُلَفّ بها مومياءات الموتى وليس الأكفان البسيطة (المترجم).

لم تعدْ يداها تعرفان الالتحامَ بأيدٍ أخرى،
حتى أنّ أدنى لمسةٍ من يدِ الإله
الذي كان يقودُها برفقٍ بالغ،
كانتْ تُثقلُ عليها كَإيماءةٍ مفرطةِ الألفة.

لم تعدْ هي تلكَ المرأة الشّقراء،
التي طالَما استحضرَها غناءُ الشاعر،
لم تعدْ جزيرةً ولا ذلكَ العطرَ في سريرٍ واسع،
كما لم تعدْ عائدةً إلى ذلكَ الرّجُل.

كانتْ منشورةً كضفائرِ شعرٍ طويلة،
ومثْلَ هطولِ مطرٍ غزير،
أو حصادٍ وافرٍ يُفرَّق.

كانتْ قد استحالتْ جَذراً.

وهيَ اللحظةُ التي أمسكَ بها فيها الإله
فجأةً وقالَ لها بصوتٍ متألّم:
«ـ لقد التفتَ إلى الوراءْ»،
فلم تفهمْه وقالتْ هامسةً: «ـ مَنْ؟»

في البعيدِ كان رجلٌ غُفلٌ[1]

يقفُ مُظلمَ الملامحِ في المَخرجِ السّاطعِ للدّرب،

وليسَ يمكنُ تمييزُ وجهِه. كانَ هناك

ورأى كيف كانَ إلهُ الرّسائل

يلتفتُ بعينٍ ملؤها الألَم

على ذلكَ الخيطِ الضيّقِ لدربٍ تُحيطُه المروج،

ليُبصِرَ هذهِ التي بدأتْ تستأنفُ الرّجوعَ على الدّربِ ذاتِه،

خُطاها مُعاقةٌ بأقمطةِ الموتى،

غيرَ متطامنةٍ، رقيقةً وغيرَ نافذة الصّبر.

---

(١) هو أورفيوس يعاين الإله هرمس مُعايناً أوريديس التي صارت مجبرة على الرّجوع إلى عالَم الأموات. (المترجم).

ألكستيس[1]

فجأةً كانَ بينهمُ الرّسول،

عنصراً إضافيّاً مقذوفاً بهِ

في تراكمِ أطباقِ العُرْس.

---

(١) كتبها في كابري بإيطاليا بين ١ و١٠ شباط/ فبراير ١٩٠٧. يعيد فيها صوغ مأساة ألكستيس Alkêstis التي نراها في الميثولوجيا الإغريقيّة (وفي تراجيديا ليوريبيدس) وهي تفتدي زوجها أدميتوس Admêtos، الذي قضت الآلهة بأن يموت في يوم زفافهما. وقد نشرَ الشاعر هوفمانستال في مجلّة «الصّباح» *Der Morgen* صيغة أولى منها تحت عنوان «أدميتوس، ألكستيس، هرمس»، مع أنّه عبّر لريكه عن كونه يجدها «أضعف من أشعار أخرى له من النّمط نفسه»، وتساءل عمّا يمكن أن يكون اجتذبَ ريلكه إلى هذا الموضوع. سؤال قد يجد إجابته في كون ريلكه، بحسب إرنست تسينّ Ernst Zinn، ناشر أعمال ريلكه الكاملة، أدخل على الصّورة المتوارثة عن ألكستيس، وخصوصاً على معالجة يوريبيدس لها في مأساته «ألكستيس» (٤٣٨ ق. م.)، تعديلات معتبرة كان الحافز إليها قراءته لمدخل تحليليّ للترجمة الألمانية للمأساة وضعَه عالم اللّغة الشّهير فيلاموفيتس - مولندورف Wilamowitz-Moellendorff (١٨٤٨ - ١٩٣١). يقرّر فيلاموفيتس أنّ يوريبيدس قد غيّر مسار الأسطورة. ففي الصّيغة الأسطوريّة القديمة تتمّ التضحية بألكستيس، ابنة بيلياس، يومَ زواجها من أدميتوس وليس، كما لدى يوريبيدس، بعد سنوات من زواجها من أدميتوس وإنجابها منه أبناء عديدين. كان ريلكه يرى في الزّواج «منعطفاً» في حياة كلّ امرأة، يُقارَن بضربٍ من «الموت» أو على الأقلّ بفعلِ تضحية. ويذكّر تسينّ بحكمة القدماء، الذين كانوا يعدّون كلّ واحدة من «مراحل العُمر» «موتاً»، كما يذكر بهذا الصّدد مقولة الشّاعر اللاتينيّ أوفيديوس (أوفيد): «طفولتي ماتتْ قديماً ولكنّني أحيا»، وعبارة القدّيس أغسطينوس: «عندما يطرق أحد أطوار العُمر الأبواب، يكون الطّور السّابق له قد مات». ريلكه يتمسّك بهذه «اللحظة» وحدها ولا يأخذ بعين الاعتبار النهاية السّعيدة التي يأتي بها يوريبيدس، أي عودة ألكستيس بفضل هرقل الذي يعترض طريق تاناتوس، إله الموت، ويستردّ منه المرأة الشابّة. يُلاحَظ أخيراً أنّ القصيدة تتبع بناءً ملحميّاً شبيهاً ببناء «أورفيوس، أوريديس، هرمس»، سوى أنّ هرمس يتقيّد هنا بدوره التقليديّ باعتباره إله التخوم والحدود الذي يقود أرواح الموتى إلى الجحيم. لا بل أنّ ريلكه يُحلّه، أي هرمس، محلّ تاناتوس نفسه. ويتحدّث ريلكه عن القصيدة في=

لا أحدَ منَ الشّاربين

انتبهَ لدخول الإلهِ سرّاً.

فلقد كان مؤتزِراً بأُلوهتِه

كأنّما بثنايا معطفٍ نديٍّ. من إيماءاتِه

كان يبدو شبيهاً بِسواه. لكنّ أحد المدعوّين

فيما يتحدّثُ أبصرَ مُضيفَهم الشابّ

الذي كان جالساً إلى المائدة،

يغادرُ جلستَه المسترخيةَ كأنَّ الهواءَ جذَبَهُ إلى عَلٍ،

وكلُّ ملامحِه كانت تعكسُ حواراً غريباً

يُثير فيه أكبرَ الفَزَعِ. ولكنْ

سرعانَ ما طغى الصّمتُ من جديد

كأنَّ ذلك المزيجَ صَفا دفعةً واحدة.

لم يبقَ سوى رواسبِ عبارة

عالقةٍ بالأرضِ أشبهَ ما تكون

بمستودعِ كلماتٍ متلعثمةٍ فسدَ مذاقُها منذ زمان،

ولها الآنَ رائحةُ ضحكٍ مخنوقٍ ودونَما حياة.

=رسالة إلى زوجته كلارا في ٢٤ حزيران/ يونيو ١٩٠٧ يقول لها فيها: «ما تزال علاقتي بـ «موديلاتي» زائفة، لا سيّما وأنني ما زلت عاجزاً عن اختيارها بين الأحياء». وهو يشير هنا إلى كونه يستمدّ «موديلات» قصائده من وجوه من الكتاب المقدّس والتاريخ القديم والقروسطيّ، ومن النّبات والحيوان. ويمكن أن يشفّ تصريحه هذا عن شيء من الإحساس بالذّنب بخصوص علاقته المتنائية بعائلته ومحبّيه.

آنئذٍ عرفَ الحاضرونَ الإلهَ الأهيَف؛
من رؤيته واقفاً هناكَ تستغرقُه مهمّتُه
صارمَ الملامح، كانوا كأنّما يعرفونَ مهّمته تلكَ من قبْل.
ومع ذلكَ، فعندما تُلِيَتِ الرّسالة
كانتْ تتجاوزُ كلَّ سابقِ حدسٍ ولا يُمكن أن تُفهَم:
«ـ ينبغي أن يموتَ أدميتوس.» متى؟ «ـ في هذه السّاعة.»

آنئذٍ كسرَ أدميتوس تلكَ القشرة
التي كانَ قد أحاطَه بِها الخوف
وأخرجَ يَديه ليُساوِمَ الإله.
«ـ بضعَ سنواتٍ أخرى، سنةَ شبابٍ أخرى لا غير،
كلاّ، بل بضعةَ شهورٍ، أسابيعَ، لا شيءَ سوى بضعةِ أيّام،
كلاّ وا أسفاه، لا أيّاماً، بل بضعَ ليالٍ، ليلةً واحدة،
لا شيءَ سوى ليلةٍ، هذه اللّيلة القادمةِ، وحدَها هذه اللّيلة!»
لكنّ الإله رفضَ، فَصرخَ أدميتوس،
وجعلَ يصرُخُ ويصرُخ
كما صرختْ بالأمس أمُّه عندما وَلدتْه.

فاقتربتْ منه أمُّه العجوز
ومعها جاءَ أبوه، الشّيخُ أبوه؛

كانَ كلاهما هناكَ، هرمَينِ، مُبلبلَيْن
بصراخِ ابنهما الذي احتضنَهما على حين غرّة
بنظراته كما لم يفعلْ من قبلُ، ثمّ أوقفَ صراخَه وهو يقول:
« ـ يا أبتِ،
أمُتمسّكٌ أنتَ حقّاً بفُضْلةِ الحياةِ هذه،
بهذة البقيّةِ التي لا تقدرُ حتّى على ازدرادِها؟
إمضِ وألْقِ بها بعيداً. وأنتِ يا عجوز،
أيّتها الأمُّ الهَرِمة،
ما الذي ما زلتِ تفعلين هُنا؟ لقد وَلدتِ.»
ثمّ بِيَدٍ واحدةٍ أمسكَ بهما
كَمنْ يُمسكُ بالأضاحي. ثمَّ أطلقَ سراحَهما
فجأةً ودفعَ الشّيخينِ، متهلّلَ الوجهِ، ملفوحاً بفكرةٍ مباغتة،
وصرخَ بملءِ فيه: «ـ كريون، يا كريون!»
وما من كلمةٍ أخرى؛ لا شيءَ سوى هذا الاسم.
لكنّ كلَّ ما يتبقّى، كلَّ ما كان هوَ يصمتُ عنه،
وأملَه اللاّ ينْقالُ كانَ مقروءَ على وجهه،
الذي كان هوَ يبْسطُه خلالَ فوضى المائدةِ اللّهابة،
صوبَ صديقهِ الفتى، ذلكَ الذي كان هوَ يُحبّه.
كانَ يُقرأُ على وجهه: «ـ هذا الشّيخان ليسَ يصلحان
فدْيةً. مُستَهلَكانِ هُما، مُنتهيانِ، ويكادانِ يكونان بلا قيمة،
أمّا أنتَ، ففي ألَقِ وَسامتِكَ كلّه ـ»

لكنَّ صديقَه اختفى من أمام عينَيه.
بقيَ في الخلفِ منزوياً، وكانتْ هيَ من أقبلتْ إليه،
تكادُ تكونُ أصغرَ قليلاً ممّا كانت عليه في العادة،
خفيفةً وحزينةً في فستانها الشّاحبِ، فستانِ العُرس.
لم يَعُدِ الآخرون غيرَ طريق
تعبرُها هيَ في اتّجاهِهِ (بعدَ هنيهات
ستكونُ بين ذراعيه المفتوحتَين لها بكثيرٍ من الألم).

لكنْ بَينا ينتظرُها تنطقُ هيَ بكلماتٍ لا تخاطبُه،
بل تخاطبُ الإلهَ، والإلهُ يسمعُها، والجَميع
يسمعونها كأنّما عبرَ ذلك الإله.

«ـ ليسَ يمكنُ أن يَفدِيَه أحدٌ **غيري**.
أنا الرّهينةُ. لا أحدَ أقربَ منّي
إلى النّهايةِ. فيا ترى ما بقيَ لي
من كلِّ ما كنتُ هنا؟ **يبقى** لي أن أموت.
أفَما قالتْ لكَ مَن كلّفتكَ بهذه المهمّة[1]

(١) لعلّها الإلاهة أرتميس، إلهة الصّيد (معادلها في الميثولوجيا الرّومانيّة يتمثّل في الإلاهة ديانا)، التي كانت غاضبة من أدميتوس وألكستيس لأنهما لم يقدّما لها قرباناً بمناسبة زواجهما. وكانت في بداية العرس قد ملأت مخدع الزّوجين بالأفاعي، التي تمكّنا من إجلائها بتدخّل من الإله أبولو لدى شقيقته أرتميس (المترجم).

إنّ سريرَ الزّوجيّةِ هذا المُنتظِرَ في البيت
يعودُ إلى الجحيمِ من قبلُ؟ لقد ودَّعتُ.
وداعاً بعدَ وداع.
لا مُحتَضَرَ نطقَ بالوداعِ أكثرَ منّي. إنّني ذاهبة،
ليتفتّتَ هذا كلُّه ويمّحي
تحتَ مَن هوَ اليومَ بَعلي.
فلتأخذْني؛ أريدُ أن أموتَ عنه.»

وكما تتواثبُ الرّيحُ في أقصى البَحر،
دنا الإلهُ من هذه التي كانتْ على قابِ قوسينِ أو أدنى من موتها،
وبلمحةٍ من البصر أصبحَ بعيداً جدّاً عن بَعلِها،
بعدَما ألقى عندَ قدَميه علامةً تنطوي
على الحيَواتِ المائةِ الباقية له على الأرض.
فاندفعَ أدميتوسُ في أثر الاثنين
مُحاولاً الإمساكَ بهما كما في الأحلام.
كانا قد وَصلا إلى العتبة
التي تتدافعُ عندَها النّسوةُ باكياتٍ. ولكنّ الزّوج
أُتيحَ له أن يُبصرَها ملتفتةً صوبَه
بوجهها الفتيِّ تعلوه ابتسامةٌ تشتعل فيها آمال
ربّما كانتْ تعني وعداً منها: بأنْ تنضَج،

وتعودَ من ملكوتِ الموتِ، الغائرِ في الأرض،
تعودَ إليه، إلى الإنسان الحيّ ـ

فأطبقَ هوَ بغتةً وبصورةٍ عنيفة
يديه على وجهه، جاثياً على ركبتَيه،
لكي لا يرى شيئاً آخرَ بعدَما أبصرَ ابتسامَتها تلك.

ولادة فينوس[1]

بعدَ ليلةٍ حافلةٍ بالمَخاوف،

بالصّراخِ والصّخَبِ والثّوران،

إنشقّتِ البِحارُ لآخِرِ مرّةٍ ذلكَ الصّباح

مُطلِقةً صرخةً جعلَتْ تنغلقُ على مَهَلٍ،

ومن الأفُقِ المكتئبِ سقطَ البدءُ والنّهار

في الهاويةِ التي يسكتُ السّمَكُ فيها،

وفي تلك اللّحظةِ بالذّاتِ تمخَّضَ البَحر.

---

(١) بدأ كتابتها في روما في مطلع ١٩٠٤ ثمّ أكملها نثراً في السّويد ثمّ حرّرها في أبيات مرسلة (بلا قوافٍ). والقصيدة استلهام مباشر للوحة بوتيشيلّي الحاملة العنوان نفسه. سوى أنّ ريلكه يحوّر المناخ الرّبيعيّ للّوحة ويُدخل خاتمة مأساويّة ومسرحيّة. ففي ساعة الهاجرة (منتصف الظّهر)، وهي أثقل السّاعات، السّاعة التي يظهر فيها الإله بان، إله الطّبيعة، تحدث ولادة ثانية: ظهور دلفين دام وميّت هو أشبه ما يكون بالمشيمة التي تُرمى بعد كلّ ولادة، سوى أنّها هنا مشيمة عنيفة وتحمل علامَة الموت. لا شكّ أنّ ريلكه يلعب على المفردتين اليونانيّتين: delphis (دلفين) وdelphys (بوتقة أو رحم). إنّ الدّلفين، الذي لا وجود له في لوحة بوتيشيلّي، هو المرافق المعهود لأفروديت، التي هي المعادل الإغريقيّ لفينوس الرّومانيّة، والتي تصوّرها التماثيل محمولة من قبل الدّلفين في لحظة ولادتها في قلب محارة. وأفردويت هي أيضاً إلاهة الخصوبة والعشق: فهي نفسها طلعتْ من خصيَتي أورانوس، اللتين سقطتا في البحر بعدما أخصاه ابنه كرونوس، المتمرّد عليه بتحريض من أمّه غايا. هكذا يلتقي كلّ من الولادة والموت في ظلّ «بان»، الإله الذي يدلّ اسمه أيضاً على «الكلّ» Pan. لم يختفِ العنف الأصليّ الذي تقوم عليه الأسطورة، إلاّ أنّ التضحية تزحف هنا إلى معسكر المرأة.

في أولى ساعاتِ الشّروقِ كان زبَدُ البحر يتلألأ
وعلى عانةِ عضوِ الأمواجِ الجنسيّ،
كانتِ الفتاةُ تقفُ بيضاءَ، بَليلةً، منفعلة.
وكما تنفتحُ ببطءٍ ورقةُ شجَرة
وتنبسطُ ما إنْ تُرخى طيّاتُها،
كانَ جسدُها ينتشرُ عبرَ غضارة الصّباح
وفي ريحهِ الصّافيةِ التي كانت تبدأ بالهبوب.

كانت الرّكبتانِ في صعودهما تلمعان كَقمَرين
يبزغانِ في الغَمائمِ المحيطةِ بفَخِذيها،
وتَراجعَ ظلُّ ربلتَي ساقيها الممشوق،
والقدَمان تقوّسَتا وضّاءتَين،
وانتعشتْ مفاصلُها بالحياة
مثلَما تنتعشُ حُلوقُ مَن يَشرَبون.

في كأسِ الحوضِ كان جسدُها
كَثمرةٍ طازجةٍ في يدِ طفل.
وفي بوتقةِ سُرّتها كانت تتجمّع
كلُّ عتماتِ هذه الحياةِ المنيرة.
ومن الأسفلِ كان يتصاعدُ ألقُ الموَيجة

التي كانت لا تفتأ تتدحرجُ صوبَ الرّدفَين،
حيثُ كانتْ تجري أحياناً موجاتٌ صامتات.
بيدَ أنّ العضوَ الجنسيَّ كان يستريح
لاهباً وفارغاً ومنكشفاً ومُفعَماً بالضّياء
وخالياً من الظِّلالِ بَعدُ، أشبهَ ما يكونُ بأشجارِ بتولا في نيسان.

وكانَ ميزانُ الكتفينِ الحيويّ
قد صارَ متوازنَ الكفّتينِ على خطِّ جسدِها الصّاعد
من الحوضِ كَماءِ نافورة،
والذي كانَ يُعاودُ السّقوطَ متردّداً حيالَ ذراعَيها
بأسرعَ ممّا يسقطُ شلاّلُ الشَّعر.

وببطءٍ راحَ ينبثِقُ الوجه،
طالعاً من الظلِّ الموجزِ الذي كان هو مُطرِقاً فيه،
ناهضاً ببالغِ النّقاءِ في استقامتِه،
وتشكّلَ الذّقنُ ناتئاً قليلاً.

وعندما انبسطَ عنُقها كَخرطومِ ماء،
أو كَغُصنٍ يجري فيه النُّسْغ،
انبسطتِ الذّراعان بدورِهما

كما ينبسطُ عنُق بَجَعةٍ تبحثُ عن الجُرف.

ثمَّ، في فجرِ ذلكَ الجسدِ، فجرٍ كانَ ما يزالُ مكتنَفاً بالظُّلُمات،
هبّتْ أولى النّسائمِ مثلَ ريحٍ صباحيّة،
وفي شبكةِ عروقها المُرهَفة،
تعالى خريرٌ وبدأ الدّم يَصخَب،
مغطّياً أعمقَ مواطنِ الجسدِ ذاك.
وكبُرتْ تلك الريحُ، وفي نهايةِ المطافِ ألقتْ
بأنفاسها كلِّها في فتوّةِ النّهدَين،
فوهبتْهما امتلاءً وفيهما اندفَعَتْ؛
فقَطَرا جسدَها الخفيفَ إلى الشّاطئ
هُما الممتلئان بالأقاصي كَشراعَين.

هكذا وَطئتِ الإلاهةُ اليابسة.

ووراءَها،
هيَ التي كانتْ تستكشفُ على عجلٍ الشواطئَ النّاشئة،
شهَدتِ الصّبيحةُ بكاملها
انبثاقَ الغصونِ والأزهارِ ساخنةً وملؤها انفعال،
كأنّها وُلدَتْ من عناقٍ؛ والإلاهةُ تمشي وتركض.

لكنْ عندَما أقبلتِ الهاجرةُ، أثقلُ السّاعاتِ طُرّاً،
إنتفضَ البحرُ من جديد
وألقى على الشاطئ، في المكانِ نفسِه،
دلفيناً ميّتاً فاغرَ البطْنِ أحمَر.

طشت الأوراد[1]

رأيتَ الغضبَ يشتعلُ، رأيتَ صبيَّين

يَنصهرانِ في كتلةٍ واحدة،

معجونةٍ من الحقدِ تتدحرجُ على الأرض،

كَحيوانٍ يُداهمُه سربٌ من النّحل؛

رأيتَ ممثّلِينَ ومهرِّجينَ مُحتشدين،

وخيولاً مسعورةً تسقطُ على حين غرّة،

زائغةَ النّظرةِ، كاشفةً عن أسنانِها،

وكأنَّ جماجمَها توشكُ على الخروجِ من أشداقها.

---

(١) كتبها في كابري في عيد رأس السّنة ١٩٠٧ وأرسلها هي و«ألكستيس» (القصيدة ما قبل السّابقة) إلى الشّاعر هوفمانستال، الذي اعتبر «طشت الأوراد» القصيدة «الأكثر تقدّماً» لريلكه، ومع ذلك فقد نشرَ، في مجلّة «الصّباح Der Morgen»، «ألكستيس» وحدها، ربّما لضيق المجال. وتؤكّد صديقة لريلكه، هي السيّدة باولا ن. ريكارد Paula N. Riccard، في مذكّراتها، في صفحة مؤرّخة في ١٥ شباط/ فبراير ١٩٢٦، أنّ ريلكه كتب «طشت الأوراد» قبل هذا التأريخ بخمسة وعشرين عاماً على أثر شجار عنيف بين شابّين شهده هو، وهالَه عنفه حتّى أنّه التجأ إلى المنزل ووجد عزاءه في طست مملوء بالورد كان موضوعاً على الطّاولة. وحتّى إذا كان مشكوكاً في دقّة التأريخ الذي تتقدّم به رواية السيّدة بيكارد، فهي تذكّرنا بلجوء ريلكه بالفعل إلى النزعة الجماليّة في العديد من قصائد مجموعته هذه. (ملاحظة من المترجم: اخترتُ «طشت الأوراد» مقابلاً لـ Rosenschale، لأنّ الأمر لا يتعلّق بمزهريّة توضع فيها الأزهار مع سوقها الصّغيرة، بل بآنية عريضة تُنثَر فيها أوراق الأوراد، طريّة كانت أم جافّة. وكانت العرب تستخدم لهذا الغرض ولأغراض مشابهة إناء يدعونه «الجام»، سوى أنّه من الفضّة، وأحياناً من الذّهب. ولأنّ قصيدة ريلكه لا تتضمّن أدنى إشارة إلى ذلك فلم أخترْ عنواناً من قبيل «جام الأوراد»).

لكنّكَ تعرفُ الآنَ كيف تَنسى هذه الأشياء،
فأمامَكَ مملوءٌ طستُ الأوراد،
هوَ لا يُنسى ومتلئٌ حتّى الحوافّ
بِهذا الكنزِ الشّاسعِ: كيفَ نكونُ، وكيفَ نعرفُ الانحناء،
والحضورَ والهِبةَ وما لا يُمكن أن يوهَب،
ما يمكنُ أن يكونَ كنزَنا نحنُ، وشاسعَاً في نظرِنا نحنُ أيضاً.

حياةٌ لا صخبَ فيها، انفتاحٌ دونَ انتهاء،
نُشدانُ فضاءٍ من دونِ اختلاسِ شيءٍ من ذلكَ الفضاء
الذي تقضمُه من حولنا الأشياء،
كيانٌ بلا أُطُرٍ ولا حدودٍ، فضاءٌ طلْقٌ،
حميميّةٌ فحسبُ، مُفعَمةٌ بحنانٍ نادر،
ومن ذاتِها تستضيء بكاملِها؛
أترانا نعرفُ شيئاً كهذا؟

وهذا أيضاً: أنَّ شعوراً يمكنُ أن يُولد
لا لشيءٍ إلاّ لأنَّ التّويجاتِ تتلامَس؟
وهذا أيضاً: أن ينفتحَ تُوَيجٌ كمثْلِ جَفْنٍ
تكونُ تحتَه أجفانٌ أخرى
منطبقةً كأنَّ عليها أنْ تُخفي

بنَومها المتعدّدِ[1] مَضاءَ نظرةٍ جوانيّة.
وخصوصاً هذا: أنَّ النّور
ينبغي أنّ يخترقَ التّويجاتِ هذه.
من ألفِ سماء،
تُصَفّي هيَ ببُطءٍ أدنى قطرةٍ من الظّلام،
وفي التماعِ نارها تنتصبُ وتتأثّر
الشّبكةُ المنفعِلةُ لكلِّ سداة.

وانظرِ الحركةَ في الأوراد:
إيماءاتٌ تتأرجحُ في زاويةٍ هيَ من الصّغَر
بحيثُ لن تُلمَحَ لولا أنَّ شعاعَها
يمضي منتشراً في قلبِ الكون.

أنظرِ الوردةَ البيضاءَ هذهِ سعيدةً بتفتُّحِها
وهيَ هنا في أوراقها الكبيرةِ الفاغرة
كَفينوسَ طالعةٍ من محارتها[2]؛
وهذه التي تَحمرُّ كما لو كانت مضطربة
وتلتفتُ إلى وردةٍ تقيمُ أبعد،

---

(١) يُلاحَظ رجوع متواتر لدى ريلكه إلى رمز الوردة وكذلك تشبيهه لتويجاتها بالأجفان. فإلى قصائده الفرنسيّة، التي تحمل إحدى مجموعاتها عنوان «الأوراد *Les Roses*»، هناك البيتان الشّهيران اللّذان وضعهما شاهدة لقبره: «آيّتها الوردةُ، يا تناقضاً محضاً/ ما ألذّ أن تكوني رقادَ لا أحدٍ تحتَ أجفانٍ كهذه كثيرة».

(٢) إشارة إلى لوحة بوتيشيلّي «ولادة فينوس». أنظر القصيدة السّابقة في هذه المجموعة.

ولأنَّ هذه الوردةَ غيرُ حسّاسةٍ فهي تنكمشُ في غضارتِها؛
وانظرِ الوردةَ الباردةَ تُدثّرُ بِنَفْسِها نَفْسَها،
قربَ الأورادِ المتفتّحةِ المُلقيةِ بعيداً عنها كلَّ رداء.
وما تنزعُه هذه الأورادُ ثقيلٌ وخفيف،
كما يقدرُ أن يكون كذلكَ طوراً فطوراً
جَناحٌ أو وزْرٌ أو عباءةٌ أو قِناع،
وانظرْ **كيفَ** تنزعُه: كأنّها تفعلُ ذلكَ أمامَ الحَبيب.

وأيُّ شيءٍ لا يقدرُ أن يكونَه الوَردُ؟: هذه الوردة
الصّفراءُ المطروحةُ هنا مُجَوَّفةً وعلى سعتها مفتوحة،
أما كانتْ قشرةَ ثمَرةٍ كانَ فيها هذا اللّونُ الأصفر نفسُه
هو العصير، ولكنْ أكثرَ كثافةً وحُمرةً ويكاد يكون برتقاليّاً أيضاً؟
وهذهِ الوردةُ، أكانَ كثيراً عليها أن تتفتّح
ما دامَ لونُها الورديُّ الذي ينبو عن الوصفِ ما إنْ لامسَ الهواء
حتّى اكتسبَ ذلكَ المَذاقَ المُرَّ الذي هوَ للخُبّازيّ؟
وهذه التي هيَ مثْلُ قماشِ الباتيستةِ[1]، أليستْ ثوباً
عابِقاً بَعدُ بالرّائحةِ الحارّةِ النّادرة
للقميصِ الذي رُمِيَتْ بِصحبتِه

(١) الباتيستة: قماشٌ قطنيّ أو كتّانيّ رقيق سُمّي باسم صانعه (المترجم).

في ظلّ الصباحِ في الغابِ قربَ بِرْكةٍ عتيقة؟
وهذه الوردةُ التي كأنّها خزَفٌ مصنوعٌ من حَجرِ عينِ الشّمس،
الوردةُ المنخفضةُ الشّديدةُ الهشاشةِ كَكأسٍ صينيّة،
والتي تُغطّيها فراشاتٌ صغيرةٌ ألِقة، ـ
وأخيراً هذه الوردةُ التي لا تَضمُّ سوى نفْسِها.
لكنْ أليستِ الأوراد كلُّها لا تضمُّ سوى نفْسِها، بمعنىً ما،
إذا كان احتواءُ الشّيء نَفْسَهُ يعني تحويلَ الواقعِ بأسرِه،
الرّيحِ والمطرِ واصطبارِ الرّبيع،
والإثمِ والقلقِ واحتجابِ المصائر،
وكلِّ ظلمةِ الأرضِ في المساء،
والغيومِ المتقلّبةِ، هربِها وعودتِها،
وحتّى التأثيرِ غير الواضحِ للكواكبِ النائية،
في عالَمٍ جوّانيٍّ يُمكنُ الإمساكُ به في يدٍ واحدة.

الآنَ هذا كلّهُ يرقدُ بلا هُمومٍ في قلبِ الأوراد.

المحتوى

هذا الكتاب

لم يكن راينر ماريا ريلكه متكيّفاً وحقبتَنا. ولم يفعل هذا الشّاعر الغنائيّ الكبير سوى أن قادَ الشّعر الألمانيّ إلى الكمال لأوّل مرّة في تاريخه. لم يكن إحدى ذُرى عصرنا هذا، بل واحداً من تلك الأعالي التي يسير عليها مصير الفكر الإنسانيّ من عصر إلى عصر. إنّه ينتمي إلى السّيرورة الطّويلة الأمد للتراث الألمانيّ لا إلى راهنه... ولا يحتاج المعنى [في أبيات ريلكه]، حتّى ينمو، إلى الاحتماء بجدارِ أيّة أيديولوجيّة، ولا أيّة نزعة إنسانويّة، ولا أيّ نظام فكريّ، بل هو ينبثق بلا دعامة، من أيّة جهة كانتْ، معلّقاً هكذا، ومعهوداً به دوماً، وبمنتهى التحرّر، إلى حركة الفكر.

الروائيّ النّمساويّ روبَرت موزيل **Robert Musil**، ١٩٢٧


ISBN 978-3-89930-336-9





المعارف العامة
الفلسفة وعلم النفس
الديانات
العلوم الاجتماعية
اللغات
العلوم الطبيعية والدقيقة / التطبيقية
الفنون والألعاب الرياضية
الأدب
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة